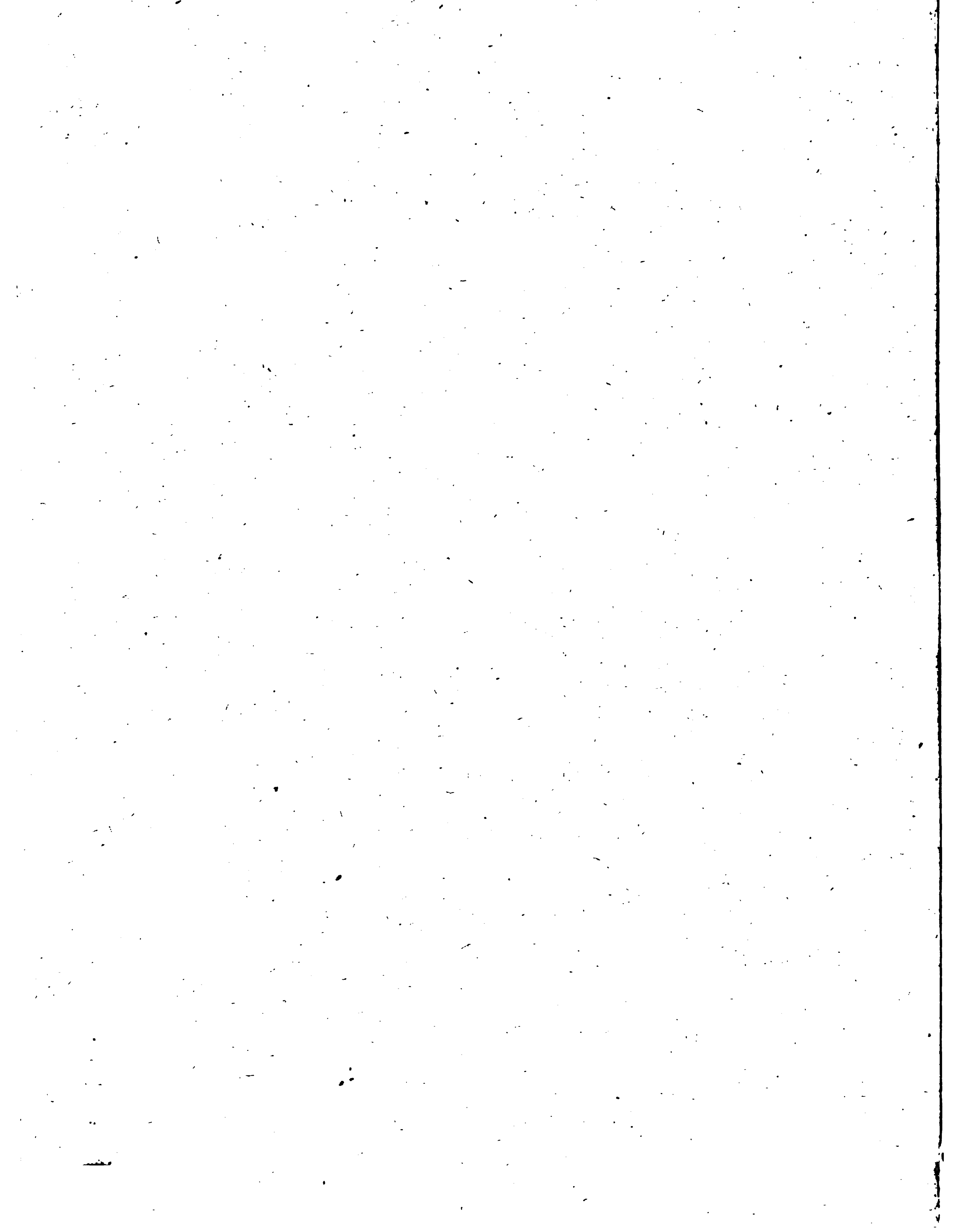
EUGÈNE DELACROIX

VON JUL. MEIER-GRAEFE

NEBST DEM KATALOG EINER
DELACROIX-AUSSTELLUNG

BEI EDMUND MEYER, BERLIN 1907





EUGÈNE DELACROIX

KATALOG DER DELACROIX-AUSSTELLUNG IN BERLIN IM SALON PAUL CASSIRER VOM VIERTEN NOVEMBER BIS VIERTEN DEZEMBER 1907

DEN FREUNDEN DELACROIXSCHER KUNST, DIE UNSERE BITTE UM LEIHWEISE ÜBERLASSUNG IHRER BILDER FREUNDLICH ERFÜLLT HABEN, IN ERSTER REIHE DEN PARISER PRIVAT-SAMMLERN M. M. CHERAMY UND P. GALLIMARD, WIRD HIERMIT DER DANK DER VERANSTALTER DER DELACROIX-AUSSTELLUNG ENTGEGENGEBRACHT

BERLIN, DEN ERSTEN NOVEMBER 1907

SELBSTBILDNIS

EUGÈNE DELACROIX

Constable hatte ein zeitgemässes Mittel erfunden. Die Würdigung der Erfindung stellt gewisse Anforderungen, will man sie nicht zu gering schätzen und nicht übertreiben. Aber sie beschränkt sich auf ein kompliziertes, kunsthistorisches Problem mit ganz einfachem, ohne weiteres ersichtlichen Resultat, vollzieht sich im Physiologischen. Die Kunst war in den Händen eines so einfachen Menschen ein verhältnismässig materieller Faktor. Ihre leicht erkennbare Beziehung zur Natur, ein unverhohlener Utilitarismus, hält das Problem von psychologischen Wirrnissen frei. Es verschwindet fast neben den in Delacroix zusammenfliessenden Faktoren, in die es aufgeht. Um diesen Komplex zu umfassen, muss man die Geschichte des modernen Geistes schreiben. Nichts wäre heute nötiger. Eine Weltgeschichte, nicht einfacher als die Biographie Goethes, für einen Deutschen noch um vieles erschwert. Es gehörte zur Einleitung die Geschichte Frankreichs, zum weiteren die Geschichte der modernen Kunst. Wie ein Stück von Goethe in den meisten Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts fortlebt, so kann man Delacroix den Geist nennen, der allen grossen Künstlern unserer Zeit ein Teilchen abgab. Vielleicht würde man sogar diese Repräsentantenrolle dem Maler noch in einem weiteren kosmopolitischen Umfang zuerkennen, wenn die Verbreitung von Kunstwerken nicht an engere Grenzen gebunden wäre als das Wort des Dichters, und wenn nicht gerade Delacroix vom Ausland mit beispielloser Willkür vernachlässigt würde. Jenseits des Kanals ist dank seiner Beziehungen zu den englischen Koloristen der Zeit sein Name bekannt. Bei Wallace und in der Jonides-Kollektion hängen ein paar gute Bilder. Kleinigkeiten im Privatbesitz. Mit seiner Kunst beschäftigen sich in England so wenig Künstler, Laie und Gelehrte wie in allen anderen Ländern. Kein Franzose war bei uns in der Periode der Schwärmerei für Paris und Belgien, den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren, so wenig geschätzt. Delaroche, Horace Vernet, Cogniet usw. herrschten in den akademischen Ausstellungen Berlins, in der Gesellschaft und bei den Künstlern, und nur sehr selten verirrte sich mal ein Bild des Meisters in unsere

Breiten. Die jungen Deutschen zogen in Scharen zu Couture und Gleyre und lernten von den miserablen Folien des grossen Künstlers. Und heute? Heute ist man mit Gauguin und van Gogh intim, besitzt Signac und Cross, diskutiert die Jüngsten und kennt nicht Delacroix, den einen, ohne den alle anderen nicht nur historisch nicht möglich wären, sondern im Geiste der Empfänger logisch nicht möglich sind. Man soll mir nicht weiss machen, etwas wesentliches von Cézanne zu verstehen, wenn Delacroix unverstanden bleibt. Delacroix' Landsleuten zu seiner Zeit ging es nicht viel anders, auch nachdem er endlich berühmt geworden war. Sie entnahmen ihm, was Guérin oder Delaroche geben konnte: Pathos und Legende; schwärmten für das Dämonische des Schöpfers, ohne seine Bilder zu betrachten. Vielleicht hatten die misstrauischen Naturalisten, die nachher kamen und kalt blieben, recht, mehr recht, als sie ahnten. Vielleicht schlug das Herz, dessen überhitzte Pulse die Romantiker berauschte, in einem kalten Menschen. Und vielleicht lag gerade darin seine Grösse. Sicher ersann er gewaltige Legenden. Aber seinem Geiste konnte nicht mehr einfallen, als der Hand zu formen gelang. Seine Darstellungen der Medea drängen die Gestalt der Antike in den Hintergrund. Seine religiösen Legenden füllen erschlaffte Vorstellungen mit neuem Blut. Manchen Dichtungen hat er plastischere Formen verliehen, als die Dichter ihnen zu geben vermochten. Macht ihn das zum „Knecht der Literatur", wie noch vor kurzem gesagt wurde? Was er Dichtern nahm, hat er Dichtern mit Zinsen wiedergegeben. Man erzählt, dass er sich beim Malen der „Dantebarke" die „Göttliche Komödie" vorlesen liess, mit starker Betonung des Rhythmus. Und diese Episode, die gleichgiltig wäre, wenn das Bild misslang, vermindert nicht den Schauer des Mysteriums, wenn uns im Louvre der Rhythmus des herrlichen Werkes umfängt. Vielleicht sind die Dichter seiner Zeit schuld an dem Missverständnis. Ihnen war er nichts als literarische Suggestion. Er hat sich darüber keinen Illusionen hingegeben und sprach über George Sand sehr viel kühler als sie über ihn. Mehr zog ihn Madame de Stael an, vielleicht gerade infolge des Reaktionären ihrer Anschauung im Vergleich zu dem Liberalismus der Geliebten Mussets. So wie er im Verkehr einen Baudelaire, trotzdem der ihn von allen Poeten am besten begriffen hat, mit der ihm eigenen ausgesuchten Höflichkeit behandelte und viel intimer mit dem Maler-Philosophen Chenavard war, dem Schüler seines Erbfeindes Ingres.

Er suchte im Leben und in der Kunst, was ihn selbst ergänzte, hatte die natürliche Abneigung vornehmer Naturen gegen das Ungeordnete aller Gefühlsschwelgerei und fühlte sich nichts weniger als „Fleur du Mal“. Ebenso verhielt er sich zur Musik. Jede Beziehung eines Künstlers seiner Zeit zu einer anderen Muse ist den heutigen verdächtig. Nicht ganz mit Unrecht. Und Delacroix schwärmte nicht nur für alle Künste, er liebte sie. Aber nicht als Romantiker. Seine Neigungen sind charakteristisch. Er zog, obwohl mit Chopin befreundet, Mozart allen anderen, selbst Beethoven vor, verabscheute die modernen französischen Komponisten und war der erste sachliche Verurteiler Wagners. Er liebte die Musik nicht als die reinste Sinnlichkeit, sondern als das Medium reinster Abstraktionen. Liebte alles Schöne und verschloss sich, keuscher als das Gefäss der molluskenhaften Schwärmerei seiner Zeit, unerbittlich vor jeder trüben Empfindung. Liebte auch — bedenkliches Indizium — die Menschen, als Jüngling sogar überschwenglich. Die Briefe an seine Freunde, in der Burtyschen Sammlung, sind sprechende Dokumente. Man liest sie mit einem Gefühl, das entfernt dem Eindruck bei der Betrachtung der Bilder gleicht. Nicht weil sie dasselbe Temperament verraten, sondern weil die Worte sich wie die Farben der Bilder organisch dem Impulse des Schreibers unterordnen. Es gibt leidenschaftlichere Briefe zumal in Delacroix' Zeit, es gibt kaum schönere eines leidenschaftlichen Menschen. Flaubert hat ähnliche geschrieben.

Er war empfindlich wie eine Mimose, sogar kränklich und verhehlte also nicht das bedenklichste Argument für die Romantiker-Diagnose. Aber was ihn aufrieb und zu dem kranken Menschen machte, der ein Drittel seiner Zeit damit verbrachte, um sich für den Rest existenzfähig zu machen, war just das Gegenteil des ungesunden Rausches überspannter Phantasie, war der Kampf des Arbeiters gegen das Unbewusste des Genius, die Energie gegen die Leichtigkeit seines Schaffens, der Trieb kühler Spekulation, wie man das Erlangte stetig zu bessern vermöchte.

Wohl gehört er der Zeit und gewissen Symptomen nach zu der Romantik, zur französischen fast so wie Michelangelo zur Renaissance. Aber diese Etikette sagt nichts vom Kern seines Lebens. Was er dem bald ermatteten Fluge seiner Zeit gab und das Stück, das er selbst dem Impulse seiner Epoche verdankte, verschwindet in seiner Geschichte.

Die Essenz der Romantik kräuselt nur noch mit mildem Hauch unsere abgehärtete Seele. Der Befreiungsschrei klingt uns Befreiten nicht mehr, wir haben nicht mehr um ihre Ziele zu kämpfen, und die Lorbeeren für vergangene Verdienste vergehen wie vergossener Wein.

Doch werden wir ihn immer einen Romantiker zu nennen haben, aber ohne ein Atom jenes Zusatzes schmälernder Bedeutung, der dem historischen Lustrun anhaftet. Nie war er den Don Quichottes der Kunst verwandt, deren Ehrgeiz keine Norm findet. Alle seine Kräfte wurden Form. Romantiker war er von jener grössten Art, zu der die Geistesheroen aller Zeiten beitragen, der Shakespeare so gut wie Goethe, Lionardo so gut wie Rembrandt angehören: Leute, die romantisch genug sind, ihrem Ideal zu dienen. Dem eigenen. Das teilen sie wie Delacroix mit den Stürmern, die nur stürmen wollen, dass sie nicht den Weg der Menge gehen; das sogar, dass sie ihr Ziel nie erreichen. Aber nicht eitler Dünkel entfernt sie von den Zeitgenossen, sondern die Erkenntnis. Ihr Werk beweist, dass sie recht hatten. Und dass wir selbst in den schönsten Zeugnissen ihrer Kraft das Ziel immer noch über ihren Häuptern erblicken, ist uns nicht Zeichen ihrer Schwäche, sondern stärkster Beweis ihrer Kraft. Sie wären nicht unsterblich, wenn ihr Wollen im Endlichen bliebe.

Die Abneigung des Germanen gegen Delacroix ist eine Folge seines grössten Stolzes, des Sieges über die Romantik. Unsere Väter warfen die Sentimentalität unserer Grossväter über Bord und taten recht daran. Aber man warf manches andere aus Versehen noch hinterdrein. Der Radikalismus der Aktion ist verdächtig. Er hinderte nicht die Pose, im scharlachroten Kleid Böcklins wiederzukommen oder sich die farbige Maske Watts umzubinden. Deutsche und Engländer haben unter den hundert Pinselträgern kaum einen Romantiker gehabt, der ausser dem Zeichen seiner Zugehörigkeit auch noch Genie besessen hätte. Die Erinnerung an ihre trüben Stunden warnt sie vor Delacroix, in dessen Pose sie seine Kunst zu sehen glauben. Gerade so gut könnte ein Gesundheitsapostel Velasquez ablehnen, weil seine Prinzessinnen eine verrückte Mode tragen, oder der gesinnungstüchtige Realist einen Rembrandt, weil er Legenden schuf. Man projiziert den eigenen unwandelbaren Persönlichkeitsbegriff auf einen über jedes Cliché hinausragenden Menschen, erkennt die heroischen Umrisse der Gestalt so wenig, dass man ihm am liebsten die Persönlichkeit absprechen möchte,

weil er ebensowenig die Zugehörigkeit des Menschen zu seiner Zeit wie die Herkunft des Malers verleugnet. Sein Verhältnis zur eigenen Kunst wird genau so missverstanden, wie seine Beziehungen zu anderen Künsten. Man wirft ihm vor, dass er anderen Meistern nahm, und übersieht das Resultat, macht den einen für die Genesis jedes grossen Fortschrittes haftbar, nennt Schwäche, was gerade seine Stärke offenbart. Der Enthusiasmus eines Menschen, dem die Kunst über das Leben, mithin auch über die erbärmliche Selbstgenügsamkeit des Eitlen ging, wurde für feile Berechnung genommen; die grandiose Selbstzucht, die dem schäumenden Genius die Fessel strenger Schulung auferlegte, zur Nachahmung gestempelt. Noch heute sieht mancher Deutscher in ihm einen Epigonen und wiederholt die kümmerlichen Argumente, die der Neid einem Couture in die Feder diktierte.[1])

[1]) Thomas Couture: Méthode et Entretiens d'atelier. (Paris 1868.)

Delacroix nahm, was er nehmen musste. Nicht allein um Delacroix zu werden; das Genie des Debutanten in der „Dantebarke" reichte für einen klangvollen Namen, auch wenn es auf derselben Stelle blieb. Die Erfindung stellt die Originalität ausser jeden Zweifel und lässt die Mitwirkung anderer Meister derselben oder der vergangenen Zeit wie ganz unwesentliche Hilfen erscheinen; nicht entscheidender, als was wir in einem Tizian oder in einem Michelangelo von übernommenen Werten spüren. Kein Rubens, an den man noch am ersten denken wird, hat je dieses Monumentale besessen, das Klassische der drei wundervollen Körper im Wasser, die den Kahn mit der gewaltigen Gruppe tragen. Gros verstieg sich in seiner Begeisterung sogar zu der Behauptung, dass Rubens in dem Bilde „Châtié" werde. Giltigen Anspruch auf das Bild kann nur Dante erheben, und die Zutat des Malers stellt den Künstler auf keine geringere Stufe. Ein halbes Jahrhundert später machte sich der grösste Bildhauer der Gegenwart den Gestus des Dantebildes zu eigen. Warum hätte Delacroix selbst, dem binnen wenigen Wochen auf Anhieb solcher Zauber gelang, nicht hundert ähnliche Motive erfinden können! Er wollte mehr. In der Leichtigkeit, sich dramatisch zu äussern, war er Romantiker. Aber wenn sein Einfall den Raum im Fluge durchmessen hatte, kam ein scharf analysierender Geist hinterher und kontrollierte mit eisernem Fleiss den Weg, den die blitzgleiche Erfindung in ein neues Gebiet geschlagen hatte. Der Weg wurde ihm mit den Jahren immer wichtiger als die Kühnheit des Fluges. Der Kampf seines Lebens hat sich um viele Preise gedreht, am entscheiden-

sten um die Erfindung einer vollendeten Malersystematik, geeignet, die Fülle seiner Impulse vollkommen auszulösen. Neben dem Wert dieses Planes und der Art, wie er durchgeführt wurde, tritt jedes andere für oder gegen den Meister sprechende Argument zurück. Selbst die historische Bedeutung der für die moderne Kunst entscheidenden Resultate.

Dem Anfänger war kaum ein Zeitgenosse förderlicher als Géricault, ein Vorläufer, der, wie so manche andere seit den Zeiten Masaccios, die Kühnheit seines Hellsehertums mit frühem Tode bezahlte. Was er dem Freunde gab, ist eine Mitgift der ganzen Epoche der modernen Malerei Frankreichs geworden, die in Delacroix ihren Meister verehrt. Das Medusenfloss war die mächtige Wiege des Malers der Dantebarke. Wem die leicht gewonnene Einsicht in diesen Zusammenhang die Bedeutung Delacroix' schmälert, der vergisst, dass es nicht weniger als des Vorläufers bedurfte, um den Grösseren möglich zu machen. Und wenn man aus Fromentins Aufzeichnungen den Nachweis gewinnen wollte, dass Géricault an der Dantebarke mitgearbeitet hat [1]), würde man nur noch mehr Grund haben, die Güte der Vorsehung zu preisen, die Géricaults grausames Los durch einen anderen glänzend vergalt. Wer wie einst Chevillard das Geschick Delacroix' von dem Zufall abhängig macht, der Géricault rechtzeitig vom Pferde fallen liess [2]) — gibt es nicht auch heute solche Chevillards? — hält die Kunst für ein Lotteriespiel. Im Reiche des Geistes entscheidet keine Willkür; Belege für das Recht des Aberglaubens sind Lügen, selbst wenn sie dokumentiert sind. Delacroix' eigene Notiz, dass er nach dem Anblick des Medusenflosses wie ein Wahnsinniger in den Strassen herumlief, wäre für die Welt ohne Interesse, wenn sich die Folgen dieses Eindrucks nicht noch auf andere Art geäussert hätten. Man soll an solchen Beziehungen nicht vorübergehen. Es hiesse der Erkenntnis entfliehen. Aber noch weniger voreilig daraus folgern. Man soll sie ausschöpfen bis auf den Grund, denn am Grunde liegt die Wahrheit. Und vielleicht ist dieser Fund noch wertvoller als der Genuss, den wir, bis wir dahin gelangen, schlürfen.

Delacroix kam sicher nicht reicher zur Welt. Niemand konnte mehr mitbringen als sein genialer Freund, der mit der Palette geboren war wie als Reiter auf dem Sattel. Sein Vorzug erscheint, aus genügendem Abstand gemessen, subjektiver Art. Er betrieb, werden wir sehen, die Kunst nicht wie Géricault, nicht als kühner Reiter, sondern

[1]) Eugène Fromentin von L. Gonse.

[2]) Valbert Chevillard: Théodore Chassériau. (Lemerre, Paris, 1893.)

besser, sah in ihr ein höheres Ideal. Und weil er es uns plastisch unverkennbar zeigt, steht er objektiv höher. Der Vorzug ist unverrückbar, weil nichts als die sachliche, objektive Einsicht in eine gegebene Realität, in die Gesamtheit der Werke, ihn erkennen lässt. Er ist wichtig, weil die höhere Kunstanschauung einen höheren Menschen offenbart, ebenso deutlich wie die kunsthistorische Tatsache.

So wenig man zwischen Goethe und Schiller eine ähnliche Höhendifferenz mit der Betrachtung eines einzelnen Gedichtes festzustellen vermag, lässt sich die Überlegenheit Delacroix' über seinen Vorgänger mit dem Vergleich isolierter Bilder dartun. Das Einzelne überzeugt erst, nachdem das Ganze gewirkt hat. Und zu dem Unmassgeblichen und Vereinzelten rechne ich auch die Frage, ob Géricault selbständiger als Delacroix begann, oder ob im „Carabinier" eine stärkere Originalität als in der „Medea" gespürt wird. Denn die Antwort kann keine Aufschlüsse geben. Ganz anders steht die Frage: was wurde aus dem einen und aus dem anderen und worin beruht des einen und des anderen Eigenheit?

Was Géricault schmerzlich vermisste, fiel Delacroix mit seinem ersten Werke, das die Öffentlichkeit erblickte, mühelos in den Schoss: ein beispielloser Erfolg. Der Vierundzwanzigjährige war sofort berühmt. Die Kritik mit Thiers an der Spitze lobte fast einstimmig und, Seltenheit ohne gleichen, selbst die beiden Lehrer, Guérin und Gros, stimmten in den Chorus ein. Er hatte mit der Dantebarke wie mit einer Wünschelrute den Teil Frankreichs berührt, aus dem der Enthusiasmus quillen musste, den lateinischen Rassen-Instinkt. Das Bild machte Empfindungen frei, die seit undenklichen Zeiten keinem Werke mehr gegönnt gewesen waren. Es stellte plötzlich zwischen Volk und Kunst einen Kontakt her, den David und Gros nur mit Aktualitäten erreicht hatten, der ohne Kompromisse unmöglich erschienen war, und wirkte, noch bevor es allgemein bekannt wurde, mit der Suggestion dieses latenten Kontaktes. Noch heute ist das Generöse des Werkes, die warme Wallung eines grossen Menschen, der zum ersten Mal in die Welt tritt, unwiderstehlich. Die Form bietet sich so einzig in ihrer stolzen Geschlossenheit dar, dass die Analyse keinen Angelpunkt zur Teilung findet. Dadurch übertrifft diese Barke die andere, die ihr voranging. Géricaults Werk war nicht weniger kräftig, aber liess die Anstrengung sehen, war nicht im gleichen Zuge als unteilbare Masse erfunden. Die Absicht ver-

stimmte. Obwohl der Einfluss des Älteren auf den Jüngeren feststeht, ist man versucht, Delacroix' Bild für das Original zu halten und neben ihm dem „Medusenfloss" die Spur von akademischer Pose anzurechnen, die ohne den Vergleich kaum bemerkt wird.

Das einzige, was ein Zeitgenosse der Dantebarke vorwerfen konnte, war ein Paradox: die Vollkommenheit des Werkes. Man musste sich unwillkürlich mit Besorgnis die Laufbahn eines Menschen vorstellen, der mit seinem Debut solche Ansprüche stillte. Würde er die zukünftigen erfüllen, die sein Sieg entstehen liess? Delacroix selbst war sich dessen kaum unbewusst. In dem Briefe vom 15. April 1821 an seinen geliebten Freund Soulier spricht er von dem „Coup de fortune", den er mit dem soeben vollendeten Bilde wagt. Er hatte es in wenig mehr als zwei Monaten herunter gemalt. An dem zweiten Salonbild arbeitet er mit äusserster Anstrengung zwei Jahre. Der Erfolg blieb ihm treu. Auch das „Massacre de Scio" wurde sofort vom Staate angekauft. Aber der Enthusiasmus hatte sich schon um einige Grade abgekühlt. Das Bild rührte den Betrachter in ganz anderer Weise als die Dantebarke. Wieder mit einem Appell an die Rasse, diesmal aber aus dem engen Kreis der Zeitgeschichte entnommen. Delacroix kam die Erinnerung an die Greuel der Türken gegen die Griechen zu gute. Das Bild wurde als Illustration genommen. Von diesem Prestige eines glänzenden Illustrators ist er seitdem bei seinen französischen Zeitgenossen kaum wieder losgekommen. „La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi", von 1827, im Museum von Bordeaux, das Barrikadenbild, im Louvre, und ähnliche Werke bestätigten ihn als Tribun generöser Ideen. Der Nachruf, den ihm Cleuziou 1864 widmete[1]), ist typisch für alle andern. Dante, Griechenland, Byron, Goethe spielten in den meisten eine grössere Rolle als der Künstler. Die Zeit hat die Geschichte des „Massacre" längst verblasst. Das Bild aber ist noch ebenso lebendig, erscheint uns sogar von grösserer Leibhaftigkeit als den Zeitgenossen, die es mitbelebten. Die wenigen Kritiker, die es lediglich auf ihren Kunstwert untersuchten, waren mehr als bedenklich. Die Klassizisten schrieen Feuer, und Baron Gros nannte das Bild „le massacre de la peinture". Gerade Gros hätte eigentlich auf dieses Werk seines Schülers stolz sein müssen. Es zeigt, wie kaum ein anderes, was sein Autor dem Verherrlicher Napoleons verdankte. Es ist die Atmosphäre der Pestkranken von Jaffa und die Geste der berühmten Schlachtenbilder, eine Mischung der beiden Tendenzen, die

[1]) Henri du Cleuziou: L'oeuvre de Delacroix (auch 1885 als Broschüre bei Marpon & Flammarion, Paris).



DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS

Géricaults Erstlingswerke und die Details des Medusenflosses mit Gros verbinden. Aber diese Bestandteile sind Mittel, mit denen Delacroix eine vollkommen neue Absicht erreicht. Gros war ein genialer Leutnant Napoleons und, solange ihn der Bann des Gebieters schützte, von unerschrockener Selbständigkeit. Der grösste Schlachtenmaler seit Salvator Rosa und den Courtois, der einzige des Jahrhunderts, das diesem Genre so viel Unrat verdankt. Er verstand wie der von ihm verewigte Kaiser Massen zu erregen. Doch verbirgt die Kühnheit seiner Details nicht das Ungeregelte, Illegitime seiner Bewegung. Man ahnt, dass der Schwung eines Tages ebenso ungezügelt ins Reaktionäre Davids zurückschnellen konnte. Gros brannte nicht, er flackerte, begeisterte sich, um andere zu entzünden. Seine Begeisterung entbehrte des flammenden Geistes. Charles Blanc hat seine Grenzen angedeutet. „Il n'écrit pas son intention de ce style réfléchi, calme, austère, plein d'heureuses réticences, qui laisse travailler l'imagination en ne disant pas tout; mais il remue, il échauffe, il entraine, il nous communique l'enthousiasme dont il est pénétré. Il nous montre l'extérieur de l'histoire, son allure, son costume; il la promène au soleil et nous la fait suivre des yeux comme on fait une revue éclatante."[1]) Auch Delacroix verkannte nicht die Schwächen seines Meisters, den Mangel an Gleichgewicht, die übertriebene Detaillierung gewisser Teile. Aber der Mangel hinderte ihn nicht, seinen Aufsatz über Gros mit dem Satze zu beginnen: „Gros a élévé les sujets modernes jusqu'à l'idéal."[2]) Gerade das misslang dem Enthusiasten. Was dem Meister die Dankbarkeit zuschrieb, hat erst der Schüler erreicht. Delacroix legte Gros die eigenen Tendenzen unter, weil er sie mit dem Ausbau der Mittel seines Lehrers befolgte. Der zweideutige Begriff des Ideals wird sofort geklärt, sobald man das „Massacre" neben die „Pestkranken" stellt. Eine Idealisierung Gros' hätte immer zu dem Klassizismus geführt, in dem das unglückliche Medium Davids eines Tages endete. Die Phantasie des Schlachtenmalers fand keinen anderen Ausweg; sobald die Pose nicht mehr Natur war, musste sie in alten Formen erstarren. Delacroix schuf eine neue Form. Er idealisierte den Vorgang nicht mit der Geste, sondern mit der Materie. Man kann in der wundervollen Gruppe des Reiters mit der ans Pferd gefesselten halbnackten Frau und in dem wunderbaren Stück, dem Kadaver der Mutter mit dem Kinde an der Brust, die Schönheit der Dantebarke wiederfinden, ohne sich zu verhehlen, dass hier zu Frag-

[1]) Histoire des peintres français au XVIII. siècle. (Paris 1845.)

[2]) Revue des Deux Mondes, Septembre 1848. Auch in der Pironschen Sammlung der Aufsätze Delacroix'.

menten wird, was in dem Werke des Debuts gerade mit dem Gegenteil, einer vollkommenen Geschlossenheit, wirkte. Bezieht man beide Bilder auf die Art von Schönheit, die wir in der Dantebarke bewundern, so ist das zweite misslungen. „Scènes des Massacres de Scio" war der offizielle Titel, und man möchte fast glauben, dass Delacroix mit dieser Präzisierung von vornherein einen berechtigten Vorwurf abschwächen wollte. Es sind in der Tat ziemlich willkürlich in die riesige Fläche gestellte Szenen, nicht eine einzige wie der Kahn mit den Dichtern. Gros hatte nicht unrecht mit seinem zornigen Spott. Das Bild sieht wirklich wie ein Massacre der Malerei aus. Es ist ein Haufen von Trümmern, ein Golgatha der alten bis dahin in Frankreich geübten Komposition. Aber aus diesen Ruinen blüht neues Leben. Man findet in der Dantebarke nicht eine Handbreit von dem zuckenden Fleisch, das sich im Massacre auf dem Boden windet. Niemand wird es entbehren. Der Dunst des höllischen Sees umhüllt die Gestalten der Dichter. Wir brauchen das Fleisch nicht zu sehen, es wäre sogar zu viel, würde uns die Stimmung verderben. Aber stellen wir uns mit dieser Malerei einen anderen Gegenstand vor, der nicht mit gleicher Notwendigkeit für die mystische Hülle passt und suchen wir andere Vorgänge, die einer im wesentlichen auf Zeichnung gestützten Komposition einen gleichen „Coup de fortune" bieten wie dieses Wasser mit dem doppelten Bau nackter und bekleideter Körper. Darauf rechnen, hätte für Delacroix die Abhängigkeit vom Zufall bedeutet, und der Zufall konnte ihn nur um so leichter begünstigen, je mehr er sich in die Sklaverei einer Gruppe von Motiven begab. Dafür war er nicht der Mann, lebte im neunzehnten Jahrhundert, entblösst von allen Möglichkeiten, die eine Komposition im Sinne der Alten züchten, dafür war er zu reich an Keimen neuer Gebilde. So entstand das „Massacre" und musste entstehen. Ein Temperament, das den Kadaver der Frau mit dem Kinde, den tragischen Gegensatz zwischen Leben und Tod, ohne Benutzung aller Symbole, mit stärkster Dramatik darzustellen vermochte, musste eine Form zerbrechen, die ihn an eine einseitige Komposition band. Zerbrechen, um sie umzubilden und zu einer neuen zusammenzufügen. Kein Genie hat es je anders gemacht. Der Prozess ist bei allen dieselbe Anwendung der römischen Regel: Divide et impera. Delacroix teilte die Komposition, um in der Einzelheit fortzuschreiten. Das Verfahren motiviert, aber entschuldigt nicht die Schwächen des „Massacre". Man muss sich das Gemälde ungefähr in

der Mitte durch eine Vertikale geschnitten denken, dann erhält man rechts ein Hochformat von schlechterdings einzigem Reichtum. Es ist der neue Delacroix, der über das Bild des Jahres 1827 „Mort de Sardanapale" zum Hauptwerk von 1841 der „Eroberung von Konstantinopel", dem lichten Pendant zum „Massacre", fortschreitet. Die linke Hälfte enthält den abhängigen Delacroix, die Reste von Gros und Géricault. Freilich bleiben bei dieser Teilung die Schönheiten des zweiten Planes, die ganz modern aufgefasste weite Ebene und der Himmel unberücksichtigt. Das schönste Stück, die tote Frau mit dem Kinde[1]), war im Salon nochmal als Fragment ausgestellt, und schon diese Detaillierung verriet das Prinzip der zukünftigen Entwicklung. Die Macht der Geste des Dantebildes hat sich auf das ganze Fleisch verteilt und dadurch an Kraft vervielfacht. Schon meint man das Vibrieren des Lebens zu spüren, das der „Medea" unbegreifliche Schönheit gibt.

[1]) Ausstellung No. 24. Heute in der Sammlung Cheramy, in der sich auch noch eine kleine Wiederholung des Fragmentes befindet. (Katalog Robaut No. 92, 93.)

Dass die beiden von mir improvisierten Hälften des Gemäldes nicht tatsächlich auseinanderfallen, verdankt das „Massacre" seiner Koloristik. In der trockenen Art des „Medusenflosses" oder in der dieser ähnlichen Technik der Dantebarke gemalt, würde das Diffuse der Gruppen das Werk schlechterdings umbringen. Das muss Delacroix' Urteil gewesen sein, als er das Bild in den Louvre — den „Salon" zu seiner Zeit — brachte und dort den „Hay-Wain" Constables erblickte. Wie Villot, ein Augenzeuge berichtet, erbat und erhielt er die Erlaubnis, das Bild nochmal von der Wand zu nehmen, brachte es in den Saal der Karyatiden und übermalte binnen vier Tagen die ganze Fläche. Einer der englischen Aussteller, Thales Fielding, den er schon vorher durch Bonington kennen gelernt hatte, und sein Freund Soulier halfen ihm bei der Übermalung des Himmels.[2]) Bei der Eröffnung des „Salon" hatte das Bild ein neues Gewand an. Das akademische Braun war einer gemässigten aber wirksamen Palette gewichen, und der mehr oder weniger glatte Auftrag zu einer entschiedenen Struktur von Pinselstrichen geworden. Die Komposition, mit der er sich zwei Jahre lang gequält, ohne ein vollkommen befriedigendes Resultat zu erzielen, wurde mit dieser im Sturmschritt vollzogenen Änderung der Epidermis gerettet.

[2]) Vergl. E. Chesneau in der Vorrede des Robaut-Kataloges, Robauts Bemerkungen in dem Katalog zu No. 91 und 96, Maurice Tourneux in seiner Monographie über Delacroix (Paris, H. Laurens), S. 31 u. a. Wie Robaut berichtet, übermalte Delacroix 1824 und 1847 auch den Himmel noch mal, so dass die Retouchen von fremder Hand ganz verschwanden.

Der Fall entscheidet über Delacroix' Zukunft und über die Zukunft der modernen Malerei. Er zeigt in der Form einer nahezu romanhaften Episode die ganz improvisierte, lediglich auf persönliche Schicksale gestellte Tendenz zu Beginn der neuen Entwicklung. Delacroix hat

Constable nie persönlich kennen gelernt. Beider Werke und beider Persönlichkeiten waren so verschieden, wie möglich; Constabler reinster Engländer, der Repräsentant der edelsten Eigenschaften seines Volkes, der Liebe zur freien Natur, zum Landleben, ohne eine Spur von Klassizismus und aller Romantik bar; Delacroix reinster Franzose, tief durchdrungen von allen geistigen Inspirationen seines Volkes, durchaus Lateiner, ein Temperament, wie es nur seine Rasse hervorbringt. Und über alle Unterschiede siegte die Erkenntnis eines lichten Menschen, — des Romantikers — zu einer Gruppe von Menschen gehörend, der man nur ungern rein intellektuelle Entscheidungen zutraut. Delacroix sah durch die scheinbare Harmlosigkeit des ländlichen Künstlers hindurch, liess sich nicht von den nichtssagenden Bauern und Pferden, von der einfachen Szenerie der Landschaften Constables abschrecken, sondern erkannte ein System, das, so einfach die gegenwärtigen Exempel waren, die Fähigkeit besass, die ganze Historienmalerei grossen Formates, wie sie in Frankreich geübt wurde, durch handgrosse Flächen zu übertreffen. Er sah den Teilungsmodus des Engländers, die Möglichkeit einer Belebung und gleichzeitig eines Schmucks der Leinwand, an die keine Komposition, und wäre sie aus der Summe aller, der Linie dienenden Meister gewonnen, heranreichte. Nur so konnte man Farbe geben, indem man nicht die plastische Form deckte, sondern öffnete, statt des Anstrichs ein in sich wirksames Netz von Flecken erfand, nur so liessen sich Atmosphäre und Licht ohne Schwächung der Palette erreichen. Wenn anderen Constable materiell und beschränkt erschien, sah Delacroix in ihm gerade das Gegenteil, den Bringer einer neuen, inbrünstig ersehnten Idealisierung. Sie war nichts anderes als die unbegrenzte Steigerung der Erscheinung über die Natur hinaus mit den in der Natur begründeten gesetzmässigen Wirkungen. Ihm, dem der Geist alles war, musste die Neuerung wie ein unentbehrlicher Zuwachs zu seinen eigenen Fähigkeiten erscheinen.

Dieses Verhalten zu den Engländern unterschied sich recht gründlich von Géricaults Schwärmerei, der zuerst das Neuland gesehen hatte.

Auch Delacroix begeisterte nicht nur Constable, sondern die Neuheit der ganzen englischen Kunst, wenn auch nicht so unbedingt wie Géricault. Seine Briefe aus London von 1825 zeigen, dass er in England der Franzose blieb. „L'Angleterre me semble peu amusante", schreibt er

an Pierret. „Il n'y aurait qu'un motif bien puissant comme par exemple, d'y faire des affaires qui pût m'y retenir"[1]. Auch er schätzt Lawrence — „la fleur de la politesse et un véritable peintre de grands seigneurs"[2] — noch höher Wilkie, aber zumal seine Skizzen — „il gâte régulièrement ce qu'il fait de beau"[3] — am höchsten Bonington, Turner und Constable. Mit Bonington, den er schon 1819 kennen gelernt hatte, teilte er nach seiner Rückkehr aus England sein Atelier, und die Anregung war für ihn nicht ohne Nutzen. „J'ai eu quelque temps Bonington dans mon atelier", schreibt er Anfang des Jahres 1826 an Soulier. „J'ai bien regretté que tu n'y sois pas. Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là et je te jure que je m'en suis bien trouvé".[4] Später modifiziert er — nicht seine Sympathie für den Menschen, der ihm vor allen Engländern am nächsten stand — wohl aber die Schätzung des Künstlers. Er erkannte die Gefahren der Geschicklichkeit in Boningtons „touche coquette". „Sa main l'entrainait, et c'est ce sacrifice de plus nobles qualités à une malheureuse facilité, qui fait déchoir aujourd'hui ses ouvrages et les marque d'un cachet de faiblesse comme ceux des Vanloo"[5]. Auch von Lawrence kommt er später zurück. Er spricht in dem Briefe an Th. Sylvestre von 1858 von der „Exagération de moyens d'effet qui sentent un peu trop l'école de Reynolds"[6]. Und sein reifes Urteil über Turner, den er persönlich kannte und der ihm früher mit Constable auf gleicher Höhe erschienen war, klang wesentlich anders.[7] Dagegen blieb sein Verhältnis zu Constable unverändert. „Homme admirable, une des gloires anglaises" — nennt er ihn in dem Brief an Sylvestre. Dem Zusammentreffen mit Constable wird in den Biographien Delacroix' keine oder nur eine ganz nebensächliche Bedeutung zugewiesen. Das ist weiter nicht auffallend. Chesneau nennt noch 1885 als einen der Gründe für die Unpopularität Delacroix' die Unfähigkeit des Betrachters, sich vom Gegenstand loszumachen, und meint damit einen spezifischen Fehler seiner Landsleute zu treffen. Er ist offenbar nie jenseits der Grenze gewesen. Die Unfähigkeit ist international wie die meisten Laster. Einer Kunstbetrachtung, die das Werk in Form und Gegenstand zerlegt und die Technik als eine nebensächliche Zutat ansieht, über die zu reden, nicht ganz anständig erscheint, musste und muss der Beitrag Constables gleichgiltig bleiben. Den anderen aber, den Chevillard und Couture der Kunstbetrachtung, denen der Nachweis einer Abhängigkeit genügt, um den Künstler ihrer Verachtung zu über-

[1]) Lettres 82.

[2]) Lettres 79.

[3]) Lettres 74/75. Er sagte zu Wilkie, als er die Skizze zum John Knox sah, das „Apollon lui même prenant le pinceau ne pouvait que la gâter en la finissant."

[4]) Lettres 84.

[5]) Journal II, 278, 279. Später mildert er das Urteil, vergl. III, 188.

[6]) Lettres 296, vergl. auch Journal III, 377.

[7]) Journal III, 19 und 377. Vergl. damit Journal I, 39.

liefern, bestätigt diese eklatante Entlehnung vor allen Augen den schwärzesten Argwohn. Die erste Kategorie hat heute im Falle Delacroix' wenigstens in Frankreich das Übergewicht. Da Delacroix, so denkt man etwa, unmöglich seine romantischen Entwürfe einem Landschafter verdankt, kann es sich nur um eine Kleinigkeit handeln. Die Schnelligkeit der Hinnahme und die Einfachheit, mit der Delacroix darüber sprach, bestätigen diese Vermutung. Den Nutzen enthält der simple Satz im Tagebuch des Meisters: „Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est un composé d'une miltitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysages, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme." Und er fügt hinzu: „Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les autres tons."[1]) In der Tat beruht das ganze Geheimnis des „Hay Wain" auf dieser einfachen Überlegung. Also lediglich eine Frage der Palette, sagt der Laie, „une question de cuisine", und stützt sich auf die Tatsache, dass Delacroix vorher und ohne jede Beihilfe Constables die Dantebarke gemalt hat, die mindestens ebenso schön ist wie das „Massacre", wenn nicht noch schöner. Aber diese Überlegung behält nur so lange einen Schein von Recht, als man sie auf die beiden Bilder beschränkt. Sobald man nur noch ein paar Werke aus den nächsten zehn Jahren dazunimmt, z. B. das Dogenbild in der Wallace Collection, den „Meurtre de l'Evèque de Liege" oder die „Femmes d'Alger", so ändert sich zusehends die Bedeutung jener Äusserlichkeit. Nimmt man gar das ganze Werk dazu, die Schlachtenbilder, die Eroberung Konstantinopels, den Raub der Rebekka und die vielen anderen strahlenden Meisterwerke, so erkennt man den alten Delacroix, der einen Moment, ohne von Constable getroffen zu sein, malte, kaum noch wieder. Der Meister ist nicht der primitive Künstler. Diesen finden wir ungeklärt, er erscheint uns, wenn wir von seinen Spätwerken zurückblicken, abhängig von Géricault und anderen. Der Selbständige ist der Delacroix, der Constables Maxime annimmt. Constable unterjochte ihn nicht, denn wir finden keinerlei Ähnlichkeit zwischen beiden, weder vor noch nach dem „Massacre". So befreit er ihn also, machte den neuen Künstler aus ihm, trieb ihn auf den eigenen zur Höhe führenden Weg. Der Zweifel an der Bedeutung der Technik und Farbe in diesem Werden ist nicht klüger als die Frage, was im Smaragd der Stein bedeutet.

[1]) Journal I, 234.

Den Vorteil der Koloristik erweisen am deutlichsten die mit der Dantebarke verwandten und daher den Vergleich am leichtesten zugänglichen Motive, also die Don Juan-Barke, im Louvre, von 1840 oder die verschiedenen Fassungen des „Christ sur le lac de Génésareth“. „Le Naufrage de Don Juan“ zeigt einen Kahn mit Menschen allein auf dem Meer. Die engzusammengedrängte Gruppe ist stark bewegt. Aber die Bewegung liegt weniger in den Gesten als in der fleckenhaften Beleuchtung, die immer nur einige Teile der Kleider und des Fleisches hervorhebt, und vor allem in dem Gegensatz dieses flackernden Knäuels von Menschen zu der weiten Fläche des Wassers und des Himmels. Nur der Byron-Kenner, der genau zusieht, kann mit einiger Phantasie die schaudervolle Szene aus dem zweiten Gesange wiedererkennen, die Auslösung des Genossen, der den Hungernden die Mahlzeit geben soll. Nicht im mindesten trägt dieser Vorgang zum Eindruck bei. Keiner meiner Leser, die das Bild kennen, wird sich je gefragt haben, was diese Unglücklichen auf dem Schiffe treiben, und keinem wird die Nachricht, um was es sich handelt, den Eindruck verstärken. Empfindliche Kenner des Bildes werden sogar peinlich berührt sein und mit Unbehagen diese verengende Auslegung hinnehmen. Sie sehen etwas viel weiteres darin, als eine reproduzierte Dichterstelle. Keine Episode kann ihren Eindruck zusammenfassen. Farbe und Licht haben eine Abstraktion der Wirklichkeit vollbracht, in der die Realität nur noch eine historische Bedeutung besitzt. Was aus ihr wurde, geht weit über sie hinweg. Darauf beruht der Fortschritt. Man kann ihn schrittweise von David an vorwärtsdringen sehen, von einem Gemälde des Klassizisten zu Gros, von Gros zu Géricault, von Géricault zum frühen Delacroix, von dem zum Meister, und wird dann trotz der Progression zwischen den einzelnen Stationen immer noch den grössten Abstand innerhalb der Laufbahn desselben Menschen finden. Vom „Massacre“ zu diesem Bilde ist weiter als von David zu Delacroix. Géricaults Medusenfloss, dessen Motiv in dem Schiffe Don Juans ausklingt, verhält sich dazu etwa wie die Schale zum Kern. Die Don Juan-Barke, sagt Th. Gautier, „c'est le radeau de la Méduse dépouillé de son appareil tragique et théâtral et ramené à la plus simple expression“. Und mit dem Bruch mit dem Apparate Géricaults ist nicht das Tragische, das ihm gelang, verschwunden. Die neuen Quellen speisen eine unverhältnismässig grössere dramatische Wirkung. Ihre Art übertrifft auch die Dantebarke. Diese steht sicher



LE ROI RODRIGUE

höher als das Medusenfloss, aber auf derselben Ebene. Don Juans Schiff segelt in einer neuen Welt. Die Formensprache der Dantebarke dringt kaum noch als Echo zu ihr.

Die Differenz zwischen den beiden Werken ist gewissermassen eine Umkehrung der Differenz zwischen Medusenfloss und Dantebarke Hier siegte die Harmonie, die vollkommene Klarheit über eine übertriebene Kraft. Doch könnte man sich fragen, ob hinter solcher Weisheit nicht die Schwäche lauerte, ob Delacroix mit seinem neuen unendlich differenzierten Mittel ein Kraftausdruck von der Wucht Géricaults gelingen würde. Darauf geben tausend Werke Delacroixs vor und nach dem „Don Juan" Antwort. In diesem verbietet das Motiv eine grössere Wucht. Aber auch hier sieht man das Temperament ganz frei von den Erwägungen, die es in der Dantebarke zurückhielten, ohne auch nur im mindesten in die Unordnung des „Massacre" zu geraten. Es löst spielend die Aufgabe, ohne ein Atom von Kraft zu vergeuden. Man findet die Steigerung des Dramas innerhalb desselben Motivs in der Serie von sieben Bildern des Jahres 1853 mit dem „Christ sur le lac de Génésareth", von denen Gallimard in Paris eins der schönsten besitzt.[1] Es geht einem merkwürdig mit diesem Christus. Bevor man noch mit Sicherheit die Gestalt des Heilands, die sich hier in so ungewohnter Form zeigt, erkannt hat, glaubt man vor dem See Genezareth zu stehen. Es ist natürlich eine Selbsttäuschung. Wie sollte man die Legende ahnen ohne den Inhalt! Und doch etwas Ähnliches wenigstens geht in uns vor. Ohne Kulissen, ohne irgend eins der Mittel, mit denen wir gewohnt sind, das Religiöse zu assozieren, entsteht eine Stimmung, die uns zur Legende treibt. Es liegt an der Bewegung dieser tosenden Wellen, dieses Segels, das die Wellen des Wassers vergrössert, dieser drei oder vier Menschen, von denen jeder nach einer anderen Himmelsrichtung gerissen wird. Aber diese vervielfachte Bewegung müsste uns mit in Taumel versetzen, uns krampfhaft erregen, niederschmettern oder in die Höhe reissen, wie etwa Géricaults Barke. Wir aber stehen ganz still davor, von einem seltsamen Rauschen gebannt, das mit in die Bewegung klingt wie erhabene Stimmen von Glocken, die vom Sturm in Bewegung gesetzt, das Getöse mit tiefem Bass übertönen. Das ist die Farbe. Das Geheime liegt darin, dass wir erst sie sehen, den schimmernden Rhythmus ihrer aus Edelsteinen, aus Prunkgewändern, aus prangenden Früchten gewonnenen Akkorde, bevor wir die düstere Szene entdecken. Und haben

[1]) Sowohl der „Naufrage de Don Juan wie der „Christ sur le lac de G." gehen auf eine Skizze zurück, die schon 1821, also noch vor der Dantebarke entstand (Robaut, No. 1473); ein Schiff mit gebrochenem Mast mit einer gehäuften Menge von Insassen, das von einer riesigen Woge bedroht wird. Ein ähnliches Motiv, ebenfalls ohne die christliche Legende, war 1847 im Salon (Robaut, No. 1010). Die sieben Bilder mit dem Christ, bei Robaut, No. 1214—1220.

wir dann in dem leuchtendsten Juwel die unendlich naive Gestalt des schlafenden Mannes entdeckt, so sammeln sich hundert Kräfte statt einer zur Deutung des Heiligen. Fromentin schrieb: „Chez Delacroix la couleur n'a jamais cessé d'être un langage". Van Gogh verstand diese Sprache: „Oh le beau tableau d'Eugène Delacroix" schreibt er in einem seiner Briefe, „la Barque du Christ sur la mer de Génésareth. Lui — avec son auréole d'un pale citron — dormant, lumineux, dans la tache de violet dramatique, de bleu sombre, de rouge sang, du groupe des disciples ahuris, sur la terrible mer d'émeraude, montant, montant jusque tout en haut du cadre." Van Gogh nennt zwei Menschen, die Christus gemalt haben: Rembrandt und Delacroix. Man muss nicht nur von der Kunst so hohe Vorstellungen haben, sondern auch so profund religiös fühlen können wie dieser letzte Schüler des Meisters, um die ganze Wahrheit seiner Behauptung zu fassen. Die Gott-Darstellung Delacroix' ist, obwohl aus ganz anderen Quellen stammend, die einzige Folge der Rembrandtschen, die bis dahin die einzige glaubhafte war, weil auch ihr eine Atmosphäre gelingt, in der heilige Legenden existieren können.

Dies Vermögen, nicht ein Stück, sondern die Welt in einen Strahlenkranz von Farben zu konzipieren, ist Delacroix Genie. An diese unersetzliche Gabe mag Taine gedacht haben, als er die Tadler mahnte: Grondez, en le comparant aux vieux maitres; mais songez qu'il a dit une chose neuve et la seule dont nous ayons besoin.[1]) Diese kosmische Konzeption scheidet Delacroix ebenso von seinen französischen wie von seinen englischen Zeitgenossen. Mit Constable behält er nur peripherische Beziehungen, mit Géricault hat er bald nichts mehr gemein. Dagegen näherte er sich all den Meistern, von denen er eine Bereicherung der Gabe Constables erhoffte. Eine Kunst, die mit Farben sprechen wollte, konnte nur durch eine Synthese aller bis dahin erlangten Resultate der Koloristik zustande kommen. Man sieht in seinem „Journal", wie er nach und nach immer weitere Kreise der Erkenntnis umfasst. Seine Bilder zeigen dasselbe. Ein Meister steht hier und dort immer im Mittelpunkt der Handlung: Rubens.

[1]) Essais de Critique et d'histoire.

Schon David hatte, wenn er ein Bildnis auf der Staffelei hatte, verstohlen nach dem Vlämen gesehen. Für Gros und Géricault war er der Schild gegen den Klassizismus gewesen. Aber dafür genügte schon das erlösende Temperament des Vorbildes. Niemand ausser Constable hatte seit dem Dixhuitième die Rubensche Palette gesucht, und auch

dem Dixhutième war schliesslich nur ein summarischer Begriff von Rubens zugänglich geworden. Delacroix sah in dem Meister das Fundament einer neuen Entwicklung. Rubens hatte nicht alles, aber die Hauptsache, die der Zeit am meisten nottat: gesundes Fleisch. Und noch ein zweites: er zeigte die Möglichkeiten einer Malerei in schnellem Tempo. Vielleicht war diese Aussicht noch wichtiger als die Palette. Der Vorgänger der Impressionisten brauchte eine rapide Malerei, um nichts von seiner Empfindung zu verlieren. Er sagte mal zu einem jungen Maler: „Wenn Sie nicht einen Menschen, der sich aus dem Fenster stürzt, in der Zeit, bis er vom vierten Stock auf den Boden ankommt, zeichnen können, werden Sie nie grosse Bilder fertig bringen."[1]) Und Dumas bezeugt mit der hübschen Geschichte einer Skizze, dass Delacroix annähernd wenigstens, dieses Verlangen erfüllte.[2]) Behendigkeit hatte aber auch das achtzehnte Jahrhundert von Rubens gelernt, und die Eile hatte nur gedient, um die Nachfolger Bouchers noch schneller der Dekoration auszuliefern. Fragonards Panneaux von Grasse bei Pierpont Morgan bestätigen, wie fertig diese Malerei war. Sie war zu dünn geworden. Von diesem Rubens-Kult blieb Delacroix frei. Selbst Watteau wurde ihm erst in reiferen Jahren vertraut, der Name Fragonards kam nicht über seine Lippen. Er liebte Rubens mit einem Herzen, in dem Poussin den zweiten Platz besass. Nur im Anfang riss ihn zuweilen der glühende Enthusiasmus so fort, dass er in Rubens untertauchte. Am tiefsten in „La Mort de Sardanapale" von 1827, heute in der Sammlung des Baron Vitta. Delacroix nannte das Bild, bevor es fertig war, sein zweites „Massacre", nachher sein „Waterloo". Das wurde es für ihn. Selbt die Freunde verstummten. Die Fehler des „Massacre" waren verzehnfacht. Statt der Leere eine Überfülle, aber um ebenso viel grösser die Unordnung; der Schlaf eines Erwachenden, in dem sich die Reste der Traumbilder mit Realitäten vermischen; ein asiatischer Teppich eher als ein Historienbild, und als Teppich wiederum viel zu fleischlich, von einem Sensualismus, wie ihn eben nur Rubens besass. Wie stolz sind verunglückte Bilder grosser Meister! Man muss sich halten, nicht zu sagen, wie schön! Die Entschuldigung des misslungenen Ensemble mit der Wirkung der Details kommt dabei nicht in betracht; sonst gehörte das Bild zu den schönsten, denn die Fragmente, die, wie beim „Massacre", gesondert existieren, sind Meisterwerke, und nie hat Delacroix wieder ein Fleisch gemalt wie, im Gemälde

[1]) Baudelaire, L'Art Romantique, S. 35.

[2]) Es handelt sich um die herrliche Skizze grossen Umfangs „le roi Rodrigue perdant sa couronne", früher bei Dumas, jetzt in der Sammlung Cheramy (Ausstellung No. 14, hier abgebildet). Dumas hatte seine Malerfreunde Decamps, Barye, u. a. auch Delacroix, gebeten, für seine neue Villa einen Saal mit Panneaux zu schmücken. Die Bilder sollten an einem bestimmten Tage fertig sein, an dem Dumas einen Ball gab. Alles ist so weit, nur das für Delacroix bestimmte Panneau ist noch leer. Der Maler kommt am Nachmittag zu Dumas und erschrickt über die grosse Fläche; er hatte geglaubt, sich mit ein paar Blumen aus der Affäre zu ziehen. „Hören Sie", sagt Dumas, „ich habe soeben etwas für Sie gelesen", und erzählt ihm den ersten Gesang des Romancero, wo Rodrigo, der Verführer der Cava,

selbst, der Rücken der über das Polster gelehnten Favoritin, eine gleich stolze Arabeske, wie die nackte Sklavin am Fusse. Schön vielmehr, weil den kalten Magier, der in zweitausend anderen Bildern nie das Mass verlor, dies eine Mal die Wollust des Übermenschen packte und zum Unmöglichen fortriss. Hier mag er wirklich mal Romantiker gewesen sein, aber nicht auf Kosten der Dichtung. Byron treibt die Phantastik nicht annähernd so weit, und die Unaufführbarkeit seines Dramas beruht nicht auf gleichem Fehl. Auf seinem Scheiterhaufen zum Schluss thront nur der König, neben ihm die verzückte Myrrha. Delacroix macht einen Weltbrand daraus, als würden alle Juwelen der Erde geopfert, und dazu Männer, Weiber, Tiere im Knäuel um das hohe Pfühl. Sogar ein Ross — das Profil eines guten Bekannten — wiehert mit in den Taumel hinein. Es wäre vollkommener Wahnsinn, wenn nicht in alledem eine unrealisierte Formen-Möglichkeit steckte, vollkommen realisiert in Cheramys winziger Skizze des Ganzen. In ihr steckt der gelungene Teppich, den nachher der Maler verschmähte.[3])

Und auch das mag solche Bilder wert machen: die Einsicht, dass sie einmal notwendig waren. Delacroix ging mit sich durch, aber derselbe Enthusiasmus brachte ihn gerade in die Nähe des Gegenstandes seiner Verehrung, die er brauchte, um ihn zu überwinden. Rubens ist ihm seitdem nicht mehr gefährlich geworden, aber hat ihm in der Umarmung einen Teil seiner selbst gelassen. Es gibt kaum ein Bild von Delacroix, in dem man nicht Rubens spürt, und es gibt keins vom Sardanapal an in dem Rubens Delacroix verdrängt. Selbst nicht in den umfangreichen rubenshaften Motiven mit grossen Menschenmassen. An der grossen „Bataille de Taillebourg" von 1837 hat sicher der Rubens der Amazonenschlacht Anteil. Dafür spricht deutlich die Benutzung der Brücke, über die sich die Masse der Krieger drängt, und manches Detail, so das weit ausgreifende Schlachtross in der Mitte. Es hätte ebenso gut Géricault Modellstehen können, und man glaubt es noch bei Chassériau in dem Rosse des Macbeth wiederzufinden, das sich vor den Hexen bäumt. Aber während in den Leiberverschlingungen des Vlämen die Lust am Fleisch grandiose Orgien feiert, mildert Delacroix das Schlachten und vergrössert die Schlacht. Und über der Wucht, ganz unabhängig von den bewegten Einzelheiten, wirkt noch etwas anderes mit, das man schwächer auch in allen schönen Rubens spürt, etwas ganz Friedliches, das den Sinn gelassen macht und zu sehr viel tieferen, sehr viel ruhigeren

im Kampf mit dem Mauren sein Reich verliert.) Delacroix geht augenblicklich im Salonrock an die Arbeit und malt die ganze Szene herunter, noch dazu in den seltensten Farben, einer Harmonie in gelb, die in seinem Frühwerke allein steht. — „Delacroix", so erzählt Dumas, „commença par prendre son fusin; en trois ou quatre coups, il eut esquissé le cheval, en cinq ou six, le cavalier; en sept ou huit le paysage, morts, mourants et fuyards compris; puis, faisant assez de ce croquis in intelligible pour tout autre que lui il prit brosses et pinceaux, et commença à peindre. Alors en un instant, et comme si l'on eût déchiré une toile, on vit sous sa main apparaitre d'abord un cavalier tout sanglant . . . .

Tout cela était merveilleux à voir: aussi un cercle s'était-il fait autour du maître, et chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens qui improvisait tout à la fois la composition et l'exécution. En deux ou trois heures tout fut fini. (Mémoires de Alexandre Dumas, Paris, Calman Lèvy 1898, IV, S. 110 ff.) Man denkt unwillkürlich an das ähnliche Stückchen Courbets vor den Münchener Akademikern im Jahre 1869.

[3]) Ausstellung No. 6 u. 7.

Empfindungen treibt, als der Anblick einer wirklichen Schlacht einzuflössen vermöchte. Es ist wieder der sich loslösende Farbenrhythmus. Er ist deutlicher als in dem grossen Bilde, von dem man keinen rechten Abstand nehmen kann, in den beiden Skizzen dazu bei Haro und bei Gallimard[1]). Als Renoir die zweite von diesen sah, meint er, sie gleiche einem Rosenbukett. Vielleicht hätte Delacroix dasselbe von der Amazonenschlacht seines Vorgängers gesagt.

[1]) Ausstellung No. 25.

Das endgiltige Gemälde hängt in Versailles, in der berühmten „Galerie des Batailles" mit den riesigen Szenen von Gros. Man muss sich zwingen, an ihnen nicht vorüberzueilen. Es fehlt ihnen das Blumenhafte und sie machen zu viel Geräusch. Schon das 1831 entstandene Schlachtenbild von Delacroix in Nancy, das der Komposition Gros' näher steht, besiegt mit derselben Entschiedenheit alle Bilder des Lehrers. Der ganze Unterschied zwischen Gros und Delacroix ist vielleicht nur der, dass der eine ein Schlachtenmaler ist und der andere noch etwas anderes. Delacroix hat wie Rembrandt alles gemalt und ist gar nicht denkbar ohne die Fähigkeit, alles zu können. Und hat alles gleich leidenschaftlich gemalt; ob es Stilleben sind oder Morde. Man kann verfolgen, wie sich das Schreckhafte des Stoffs der ersten Jahre später immer mehr verflüchtet. In den grandiosen Gräueln des „Meurtre de l'Evêque de Liege" und des „Boissy d'Anglas", von 1829 und 1831, scheint der Tumult den Raum zu sprengen. Je mehr dann die Bilder Farbe aufnehmen, desto ferner tönt der Lärm, trotzdem wir seine Veranlassung noch viel leibhaftiger erblicken. Bei Rubens und noch mehr bei Rembrandt ist es geradeso.

Den Widerstand des Koloristen gegen Rubens fand Delacroix in den Lehrmeistern des Vlämen. 1832 ging er nach Marokko. Die Reise war eine Fahrt über Italien hinaus. Die Leute in Tanger wirkten auf ihn wie wahre „personnages consulaires" des alten Rom. Nach den Bildern, die der Reise folgten, scheint er in dem entlegenen Mequinez, dem Endpunkt der Expedition, der er durch die Güte des französischen Gesandten zugeteilt war, keine skandalierende Wilde, sondern Tizian, Veronese, Tintoretto gefunden zu haben. Der afrikanische Himmel war das denkbar günstigste Versuchsobjekt, um hinter das Physiologische der Venezianer zu kommen. Delacroix erkannte hier die Notwendigkeit, die Gesetze der Optik für die Konfektion der Palette zu verwenden, die Chevreul wissenschaftlich bestätigen sollte; die entscheidende

Fortsetzung Constables, die wesentliche Ergänzung der Koloristik des späteren Turner. „Des trois couleurs primitives se forment les trois binaires," notiert er in sein Reisebuch. „Si au ton binaire vous ajoutez le ton primitif qui lui est opposé, vous l'annihilez, c'est à dire vous en produisez la demi-teinte nécessaire." Damit war das für die moderne Malerei unentbehrliche Prinzip der „Contrastes simultanés des couleurs" gegeben. Der Maler zog die Sonne, die Urheberin aller Pracht zur Mithelferin heran. Wie sich die Strahlen in der Linse des Auges brechen, so mussten sie auf die Leinwand kommen. Also vor allem keine schmutzigen Mischtöne mehr, kein Anlehnen an den Zufall in der Patina alter Bilder, womit doch nie, Reynolds und die anderen zeigten es deutlich, die Pracht der Alten wieder zu erreichen war. Im Licht gab es keinen Schmutz, auch nicht im Schatten des Lichtes. Das Schwarz oder Braun mit dem die Klassizisten die Modellierung machten, war eine ganz willkürliche Zutat. „Ajouter du noir n'est pas ajouter de la demiteinte, c'est salir le ton dont la demi-teinte véritable se trouve dans le ton opposé que nous avons dit." Und die Konsequenz: „De là, les ombres vertes dans le rouge." Er hat es an zwei Eingeborenen beobachtet: „Celui qui était jaune avait des ombres violettes; celui qui était le plus sanguin et le plus rouge, des ombres vertes."

Delacroix war nicht der Mensch, Erfahrungen unbenützt zu lassen, am wenigsten so elementare Erfahrungen, die seiner ganzen Geistesart entsprachen. Der Mensch, dem nichts so verhasst war, wie der Zufall, der in der Struktur des Bildes die „infernale commodité de la brosse" über alles fürchtete und schon damals in der von keiner Erkenntnis geleiteten Geschicklichkeit der Hand das grösste Hindernis gegen den Fortschritt sah — hätte er geahnt, was diese „manie universelle" uns in den Zeiten der Besnard und Whistler bescheeren würde! — dem musste diese Farbenlehre, soweit er sie erkannte, zur Notwendigkeit werden. Nicht weil er sie brauchte, gerade weil er sie nicht gebraucht hatte, weil sie dem Instinkt des Romantikers so entgegengesetzt wie möglich war. Er sah in ihr das, was alle vernünftige Konvention dem adeligen Menschen bedeutet, ein Mittel gegen die Willkür des Individuellen, in diesem Falle nahezu eine Hygiene. Das erste Resultat war das Louvrebild „Femmes d'Alger dans leur appartement", von 1833; das letzte wurde erst mit dem letzten Bilde seiner Hand erschöpft. Die Entwicklung des Farbigen ist mindestens fünfundzwanzig Jahre lang von

der Reise nach Marokko an im stetigen Fortschritt. Die „Femmes d'Alger" zeigen die ganze Pracht der Palette. Es ist, als wäre der ganze Orient in diesem stillen Raum mit der glitzernden Fayencewand und dem unerhörten Prunk der Stoffe eingeschlossen. Die Frauen liegen da wie träumende Schlangen, die ein tieranbetender Kult mit Juwelen schmückt. Es muss ein merkwürdiger Eindruck gewesen sein, in demselben Salon von 1834 dieses Bild neben der Schlacht von Nancy zu sehen, die erst damals ausgestellt wurde. Das Blumige des erregten Schlachtenbildes wirkt schwach neben der Kostbarkeit des stillen Harems. Doch war das erst der Anfang. Das Bild bedeutet für den Koloristen dasselbe wie die Dantebarke für die erste Zeit. Mit den wenige Jahre später entstehenden Werken verglichen wirkt die Pracht materiell; freilich was hätte besser den Spiritus loci schildern können als diese ungeistige Schönheit. 1841 gelang es Delacroix, die Wucht mit der ganzen Pracht der Palette zu tränken. In der „Eroberung Konstantinopels", dem strahlenden Mittelpunkt des Louvre-Saales, schien zum ersten Mal die Sonne über Frankreichs Kunst.[1]) Das Bild überträgt noch heute den Enthusiasmus auf jeden Betrachter. Es bedeutet für unsere Zeit nicht weniger als das „Embarquement pour Cythère" für das 18. Jahrhundert. Für Delacroix war es die schmetternde Ouvertüre seiner schönsten Siege. Das Gepränge seiner Farben eint sich in den vierziger Jahren immer enger mit der Struktur der Pinselschrift. In dem „Raub der Rebecca" von 1846 trägt das Mosaik, ohne die Maschen zu lockern, die kühnste Episode. „La peinture de Delacroix est comme la nature", schrieb Baudelaire über das Bild, „elle a horreur du vide." Und daraus ging dann im Jahre 1859 das Bild desselben Titels in der Collection Thomy-Thiéry hervor, einer der Gipfel des Meisters. Baudelaires kluge Bemerkung passt noch viel besser auf diese sowohl in der Komposition wie in der Farbe wesentlich verbesserte Fassung. Die Kurve von dem kühn gebogenen Pferd über den die Rebekka tragenden Ritter hinweg zu dem Schildknappen zuckt wie ein roter Blitz aus dem rauchenden Gemäuer hervor und schlängelt sich doch so geschmeidig durch das Bild wie ein Bach durch üppiges Gefilde.

[1]) In der Ausstellung die Skizze No. 49.

Einer der Gipfel, vor dem Publikum und Kritik, die einst den Debutanten mit beängstigender Schnelligkeit gefeiert hatten, gemeine Witze rissen. Robaut nennt die Art, wie das Bild im Salon beurteilt wurde, den schmählichsten Skandal seiner Kritiker-Laufbahn, und



FRAGMENT AUS DEN »MASSACRES DE CHIOS«

Burty den ganzen Salon von 1859 ein „véritable Waterloo" des Meisters. Man muss bei Burty die gelassenen Dankschreiben Delacroix' an die wenigen Kritiker, die für ihn eintraten, lesen, um ein Bild des Menschen zu erhalten. Seine Freunde gaben die wildesten Angriffe in einem Bändchen heraus, das man heute mit der melancholischen Empfindung durchblättert, ob sich der Unsinn nicht bei passender Gelegenheit in wenig gemilderter Form wiederholen würde.[1])

Das war einer der Gipfel. Vielleicht schätzt man als bedeutungsvoller den des Freskenmalers, den er ungefähr zur selben Zeit erklomm. 1857 war die Dekoration der Kapelle in der St. Sulpice entstanden. Fünfundzwanzig Jahre vorher hatte ihm Thiers den ersten Auftrag ähnlicher Art verschafft, den Schmuck des Salon du Roi im Palais Bourbon. Zwischen den beiden Endpunkten liegen nicht weniger als noch fünf umfangreiche Monumentalaufgaben.[2]) Die Summe entspricht der Lebensarbeit eines recht fleissigen Fresken-Malers des Quattrocento. Die Serie spiegelt die Entwicklung von der Dantebarke oder vom Massacre an bis zu den sprühenden Bildern von 59, gedämpft und vereinfacht, nicht weniger deutlich. Die Rücksicht auf die Bestimmung der Arbeiten schloss das Experimentieren aus. Wir begegnen keinem „Massacre" und keinem „Sardanapal". Die Wirkung der Reaktionen des Künstlers sendet in diese grossen Flächen nur geglättete Wellen, bis der Meister fertig ist und dann im grössten Rahmen die Vorteile des Siegers erweist.

Im „Salon du Roi" sind die nackten Gestalten der Dantebarke vereinfacht. Dabei kommt deutlicher als in der Dantebarke Rubens zum Vorschein. Die Kolossalfiguren der Pilaster sind gemilderte Geschöpfe des Vlämen. Sie spielen keine erschütternde Rolle. Solche Karyatiden waren seit Goujon in Frankreich keine Seltenheit, nur sind sie hier sehr viel besser gemalt als ihre hundert Geschwister der vorhergehenden Epoche; mit einer Betonung des Ausgleichs zwischen Michelangelo und Rubens. Noch mehr als die Fähigkeiten des Anfängers beschränkten ihn die ungemein ungünstigen Flächenverhältnisse des Saales. Er begnügte sich, die Felder anständig auszufüllen. Zu einem Schmuck des Ganzen fehlte ihm die Farbe. Vielleicht hätte sich Delacroix mehr auf sie gestützt, wenn er die Dekoration al fresco gemalt hätte. Während er bei der Arbeit war, versuchte er sich in Valmont mit ein paar antiken Motiven kleinen Umfanges, und ein Brief darüber an

[1]) Les Quatorze Stations du Salon 1859 suivies d'un récit douloureux. (Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859.)

[2]) Ich gebe hier die Daten nach Robaut, die Jahreszahlen bezeichnen den Beginn der Arbeit:
1833, Salon du Roi, Palais Bourbon (Oel).
1834, Drei Freskenversuche für Supraporten in Valmont.
1843, Pieta. Kirche St. Denis du St. Sacrement, Paris (Wachsmalerei auf die Mauer).
1844, Bibliothek des Palais Bourbon. (Die beiden grossen Halbkreise Wachsmalerei auf die Mauer; die Kuppelbilder Öl auf geleimte Leinwand.)
1849, Plafond d'Apollon, Louvre. (Öl.)
1849, Salon de la Paix im alten Rathaus. Verbrannt. (Öl auf geleimte Leinwand.)
1857, St. Sulpice (Fresco).

Villot bezeugt, dass ihm die Vorteile des Fresco nicht verschlossen blieben.[1]) Aber man kann zweifeln, ob er in diesem Stadium nicht Fiasco gemacht hätte. Sein Ausdrucksvermögen war damals viel zu sehr auf die pastose Art der Ölmalerei gestützt, und die Hand besass noch nicht die notwendige Schnelligkeit der Bewegung. Auch in der Bibliothek desselben Palais beherrscht noch nicht die Farbe das Ensemble. Es ist schwierig, der vielgegliederten, riesigen Leistung gerecht zu werden. Jules Rais, nennt die Bibliothek die Sixtinische Kapelle Frankreichs[2]), und zum mindesten gleicht die eine der anderen durch die miserable Verwendung ihrer Schätze. Zuweilen des Morgens, wenn die Sonne mal besonders freundlich den langen Raum erhellt, bekommt man eine Ahnung von der Pracht der Gesten, die hier verschwendet ist. Die beiden Kuppelbilder sind Kontraste; das eine die reinste Lyrik, der friedliche Orpheus bei den Griechen, das andere wildeste Dramatik, der Schrecken des Krieges, Attila zertritt Italien. Zwischen den beiden wogt eine Welt von Bildern. Bei vielen denkt man an Poussin, zumal bei dem Frieden, wo hinten die Ochsen gemächlich ziehen, von nackten, fröhlichen Menschen umgeben. Es ist der ältere Poussin, dem auch die schöne, leider fast unsichtbare Kuppel in der Bibliothek des Luxembourg etwas von ihrem eigentümlich sanften und feierlichen Gepräge verdankt. Ein ganz verwandtes Ebenmass schmückt die „Education d'Achille", Achilles auf dem Kentaur, dem das Bogenschiessen gelehrt wird. In anderen der fünfeckigen Zwickel der Decke denkt man an den jüngeren Poussin, der den schönen Plafond für Richelieu schmückte, bevor er Frankreich verliess. Ganz und gar nicht zu Poussin dagegen gehört das Hunnenbild, die glänzendste Schöpfung in diesen Rahmen. Man hat das Gefühl, dass Delacroix sich bis dahin beherrschte und vor diesem Vorwurf des trockenen Tones satt wurde und das eigene Wesen herauskehrte. Einem Deputierten, der meinte, er habe noch nie so ein Pferd gesehen, antwortete Thiers, der Gönner des Malers, der ihm auch diesen Auftrag verschafft hatte: „Vous voulez donc avoir vu le cheval d'Attila?" Das trifft die Sache. Es steckt etwas dämonisch Schöpferisches in dem Bilde, das die Wirklichkeit ebenso weit hinter sich lässt, wie die Schule Poussins. Freilich passt der Abschluss nicht zu dem Übrigen. Man kann die Parallele mit der Sixtina auch in der Übereinstimmung dieser Disharmonie sehen, die bei Michelangelo die Decke von der Fassade trennt. Nur bedurfte es damals dreissig Jahre, um solche Differenzen in der Kunst desselben

[1]) Fragmentarisch mitgeteilt von Robaut, als Kommentar zu Robaut, No. 545, 546, 547. Fehlt in der Burtyschen Sammlung der Briefe.

[2]) Le Palais et la Chambre des Députés. Revue Universelle (Larousse) vom 15. Oktober 1902.

Menschen hervorzubringen, während das Kind unseres Zeitalters mit Disharmonien zur Welt kommt. Um so bedauerlicher ist es, dass man die Bibliothek nicht wie Geffroy einmal vorgeschlagen hat[1]), ihrer Schätze entkleidet und die Originale durch Kopien ersetzt, um sie besser sichtbar zu machen und zu erhalten. Die anfangs der achtziger Jahre vorgenommene Restauration hat nicht verhindert, dass wieder schwere Schäden gerade die Hauptbilder bedrohen.[2])

Die Monumentalwerke der Jahre 1849—1853 zeigen die Gaben Delacroix' in vollkommenem Gleichgewicht. Es ist nur noch der kleinere Teil davon übrig geblieben. Die verbrannten Dekorationen des alten Hotel du Ville müssen ein lichtes und vollendetes Pendant zu der Bibliothek des Palais Bourbon gewesen sein.[3]) Wir besitzen nur noch den Louvre-Plafond, um die Art zu erkennen, freilich mehr als genug für unsere Bewunderung. Delacroix füllte den Platz, den Lebrun gelassen hatte, mit dem Motiv des Dekorateurs Ludwigs XIV., aber interpretierte es mit einer Pracht, die dem „Roi Soleil" nie gelacht hatte. Was diesem die Hofmaler gaben, sah immer stumpf in den fürstlichen Rahmen aus, war unecht im Material wie unecht im Geiste. Delacroix' Bild hält den Wettkampf des massenhaften Goldes dieses Prunksaales siegreich aus, krönt es sogar und behält immer noch die Anmut, siegt mit fast lässiger Gebärde. Es liegt ein göttlicher Hochmut in diesem Spiel mit allen nur erdenklichen Gruppen der pomphaften Zeiten. Wieder ein „Massacre", aber diesmal regiert der Maler das Chaos mit unsichtbaren Fäden, wie der Sonnengott mit den Pfeilen in der strahlenden Mitte. So bedeutungslos sind auch die kompositionellen Schwächen in den Fresken der St. Sulpice.[4]) Gerechte Einwände können nur den kleinen Plafond treffen, den Delacroix nach Robauts Meinung vielleicht von Helfern fertig machen liess. Er begnügte sich, ihn vollkommen harmonisch in das Ensemble einzuordnen, an dem die Decke übrigens infolge ihrer Höhe nie wesentlichen Anteil hätte nehmen können. Auch gegen die beiden Hauptwände bringt man vielerlei vor. In früheren Jahren pflegte ich deutsche Bekannte, die mich in Paris besuchten und etwas sehen wollten, in diese Kapelle zu führen. Anfangs aus purem Enthusiasmus; mir schien immer diese Kapelle der passendste Ort für die friedliche Eroberung der Ungläubigen, weil man darin nicht zu laut sprechen darf. Ein Mensch, der zwei Wände solcher Art, den Wald mit der fast kleinen Gruppe auf der einen

[1]) Les Peintures d'Eugène Delacroix à la Bibliothèque de la Chambre des Députés. Librairie de l'Art Ancien et Moderne, Paris 1903, mit schwachen Abbildungen.

[2]) Skizzen in der Ausstellung unter No. 31, 32, 33.

[3]) Skizzen in der Ausstellung unter No. 42, 43, 44.

[4]) Ich behalte Robauts Bezeichnung „Fresken" bei, obwohl ich die Dekorationen nicht für reine al fresco-Malerei, vielmehr für eine Art Tempera halte. Zu dem Plafond bringt die Ausstellung die verworfene Skizze No. 50.

Seite, das immense Tempelvestibül mit dem Reiter, mit dem niedersausenden Engel und dem Volk auf der anderen, in Gleichgewicht halten konnte, müsste, so glaubte ich, dem Betrachter genügend Respekt einflössen, um die Schönheit hinzunehmen. Später bin ich dann mit meinen Leuten immer nur hingegangen, um zu sehen, ob es sich lohnte, ihnen noch etwas anderes zu zeigen. Ich habe gefunden, dass es sich absolut nicht lohnt, wenn der Besucher mit einem unbeschreiblich freundlichen Blick den Bärenführer fragte: Finden Sie das wirklich so schön? Dann blieb es in der Kapelle wunderschön still, bis der liebe Bär brummte: Es ist ja natürlich Geschmacksache. Worauf ich oft nicht weniger freundlich bemerkte: Ach nein, es ist lediglich Intelligenzsache.

Die Probe trügt nie, nicht weil es nicht suggestivere Delacroix gibt, sondern weil gerade dieses Werk, um verstanden zu werden, zu jener Klarheit der Anschauung zwingt, ohne die alles Aufnehmen von Kunst willkürliche Suggestion bleibt. Was grobe Bären einwenden, nennen sie die Unwahrheit, literarisch Gebildete fühlen hier wieder die alte Romantik, Kunstbären das Barock. Damit kann man den ganzen Delacroix abtun und ach, wie viele andere noch. Dazu kommt das Durchsichtige des Vorbildes für Leute, die morgens im Louvre gesehen haben, wie Raffael seinen heiligen Michael den Teufel niederwerfen lässt. Denen wird nie aufgehen, warum Delacroix ein Genie wäre, auch wenn er sich noch viel enger an Raffael gehalten, als er es wirklich getan. Die Begründung hat Delacroix selbst gegeben, nicht um sich, sondern um gegen denselben Vorwurf den Meister zu verteidigen, auf dessen Art man die Einwände gegen ihn aufbaut. Er schreibt während der Arbeit in St. Sulpice in sein Tagebuch: „Poussin sagte mal in einer leichtsinnigen Stunde, Raffael sei ein Esel neben der Antike, und hatte recht, weil er nur Zeichnung und Beherrschung des Nackten zum Vergleich zuliess. Ebenso gut hätte er auch sich selbst über Raffael stellen können, nur in einer anderen Richtung. Wenn er dagegen die Wunder an Grazie und den aufs höchste verfeinerten Sinn für die Komposition bedacht hätte, so wäre ihm aufgegangen, dass Raffael in mancherlei Teilen der Kunst selbst der Antike überlegen war, nämlich in denen die Poussin verschlossen geblieben sind. Raffaels Anatomie und seine Farbenerfindung waren so gut als er konnte; nicht gerade schlecht, aber so, wie sie sind, mit den Leistungen Tizians, Correggios und der alten Vlämen auf diesem Gebiet verglichen, geringer und

mussten geringer sein. Sie hätten noch viel mässiger sein können, ohne die Vorzüge wesentlich zu verringern, die Raffael nicht nur in die erste Reihe, sondern in der Art seiner Gaben über alle alten und neuen Künstler stellen. Ich möchte sogar fast behaupten, dass diese Eigenschaften durch eine stärkere Betonung der Anatomie und des Pinselstrichs vermindert worden wären. Und dasselbe könnte man nahezu von Poussin selbst sagen".[1])

[1]) Journal II, 131, 132.

Was man gegen Delacroix' Monumentalkunst im Louvre Plafond und in der St. Sulpice einwenden kann, ist der Hinweis auf unsere Armut, dass wir uns kaum noch ein Zeitalter, in dem ein Veronese und ein Tintoretto die Wände schmückten, vorzustellen vermögen, geschweige einen Prunk fassen können, der die Venezianer zu Essenzen verdichtet. Dazu kommt, dass Delacroix seine Staffeleibilder so verführerisch gemacht hat, gerade seine allerkleinsten, wie die Perlen in dem Saal Thomy Thiéry oder bei Cheramy oder in der Collection Moreau. Gerade zur Zeit der St. Sulpice entstanden die schönsten Historienbilder in Diminutiv und die schönsten Tierbilder. Manche von ihnen sehen wie kleine Skizzen von Rubens aus, die Tintoretto und Veronese mit Saphiren und Smaragden gespickt haben. Das Blut auf seinen Löwenjagden gleicht flüssig gewordenen Rubinen.

Er hat so viel Katzen, Pferde, Panther, Tiger und Löwen gemalt, so viel Kämpfe und Morde der Bestien untereinander, dass man in ihm einen der fruchtbarsten „Animaliers" feiern könnte. Doch wäre es nicht weniger komisch, als wenn man ihn einen Orientalisten oder Historienmaler, Porträtisten oder Heiligen-Maler nennen würde. Er machte mit der Farbe Bilder, nicht mit Gegenständen. Manchmal könnte man sogar glauben, dass die Farbe selbsttätig Bilder vollbringt. Sie liegt nicht auf der Leinwand, sondern kommt aus der Tafel heraus, scheint, sobald sie ihren Erzeuger verlassen, ein eigenes Leben zu beginnen. — Also ein Kolorist? Doch zeigt die Verwandtschaft der späteren Werke mit den früheren, die den Glanz der Palette entbehren, und wiederum der Vergleich der mittleren Zeit, die dem Materialismus des Farbigen huldigt, mit den viel einfacheren und doch reicheren Bildern der letzten Jahre, dass nicht die Palette allein das Werden des Malers bestimmte, und wir wissen von Chesneau, wie bitter der Meister lächelte, wenn man ihn mit der Anerkennung abspeiste, ein guter Kolorist zu sein.[2]) Ich kann mir denken, dass er lieber gar nicht gelten wollte als nur als Farben-

[2]) Peintres et Statuaires romantiques (Charavay frères, Paris 1879).

mischer. Er besass von Michelangelo und Rubens die rätselhafte Gabe, mit einem Arm oder Bein, mit einem Stück Physis ein Drama zu spielen. Seine Hand konnte nichts berühren, ohne Leben einzuströmen. Wenn er den Christ im Ölgarten[1]) malt, zeigt er nicht einen am Boden liegenden Heiligen, in dessen Gesicht sich die seelische Qual malt, sondern wirft ein Stück Fleisch, das aus Arm und Bein besteht, zu Boden, dass die halbe Welt davon bedeckt wird. Es ist eine Wucht, die den Gedanken, wie er ihn fasst, verzehnfacht und dabei ganz in die farbige Materie aufgeht. Der Löwe, der auf dem Indier sitzt[2]), ist nicht Farbe, sondern hundertmal mehr Löwe als in Wirklichkeit und trotzdem keine schreckhafte Bestie.

So wirken alle Dramen Delacroix'. Die Handlung gibt ihr aktuelles Element einer höheren Welt ab und erscheint nur noch als bewegte Form. In der Löwenjagd der Akademie in Petersburg ist der Vorgang zu einer fliessenden Materie geworden, deren hinreissende Schönheit die Gespanntheit des Motivs überwindet. Die blauen Töne auf der rechten Seite des Bildes, wo sich nur die Landschaft den Blicken zeigt, halten die stark bewegte Szene auf der anderen Seite im Gleichgewicht und produzieren die Quelle des Rhythmus, der sich über die ganze Fläche ergiesst. In den Bildern von der Medea ist die Wirkung auf ähnliche Weise kondensiert. Tritt man in den Saal des Stedelijk-Museum von Amsterdam, wo eine der schönsten und am wenigsten geschätzten Wiederholungen des Liller Gemäldes hängt[3]), so hemmt die konzentrierte Dramatik im ersten Augenblick den Atem des Betrachters. Man ist in der ruhigen Atmosphäre Hollands auf dergleichen Wirkungen nicht vorbereitet. Kommt man dem Bilde näher, so geht die Spannung in ruhige, wohltuende Schwingung über. Die rhythmischen Kräfte des Werkes steigen zu derselben Höhe hinauf, auf die den Betrachter das Dramatische des Vorwurfs versetzte. So gross die Aufregung des äusseren Menschen im ersten Augenblick war, so gross wird die Freude der Seele, die in dem Griff, mit dem Medea die Kinder fasst, diesem „Geste de Lionne", wie Gautier sagte, ein neues Schauspiel entdeckt, dem die Medea-Tragödie nur als Ouvertüre dient.

Um so enden zu können, musste Delacroix mit einem „Massacre de Scio" anfangen. Das Geheimnis der Entwicklung eines grossen Künstlers besteht vielleicht nur darin, seine Erregung durch immer engere Kanäle zu pressen. Dazu gehört die brutale Kraft der Erstlings-

[1]) Ausstellung No. 4, 5, 38.

[2]) Ausstellung No. 40.

[3]) Leider nur noch auf kurze Zeit, da die Sammlung unter den Hammer kommt.

werke. Die hatten viele, Gros und Géricault. Géricault hatte vielleicht noch mehr davon. Aber es gehört notwendiger ein anderes dazu, der Geist, der die Kanäle erfindet, das Göttliche jenseits der Kraft, das der Natur angeborene Gaben unablässig zu höherem Nutzen treibt, die weise Ökonomie der Verteilung, die Fähigkeit, die Kunst jung zu halten, auch wenn des Körpers Kräfte versagen. Ein ganz ungebrochener Jugendmut malte den zweiten „Raub der Rebekka". Die Malerei scheint in dem Bilde glühende Zungen zu bekommen. Ihr Schöpfer hatte damals die Sechzig überschritten und widerstand nur mit spartanischer Hygiene den Gebrechen des Leibes. „J'ai trouvé la peinture lorsque je n'avais plus ni dents, ni souffle." Das fehlte Géricault. Sein Leben war zu kurz für den monumentalen Aufbau einer Delacroix'schen Entwicklung, aber er hätte auch bei längerer Dauer nichts gleichwertiges vollbracht. Das Stück, das ihm vergönnt war, verrät nicht die unentbehrliche Besonnenheit des Meisters, sondern die „dissipation" die Emerson als entscheidendes Hindernis gegen das Heroentum erkannte; nicht den sicheren Instinkt für den rechten Weg und die Unabhängigkeit von allen Zufällen des Tages, nicht die „concentration, the one prudence in life" wie Emerson sagt. Seine Bilder sind phänomenale Erscheinungen. Das Wunderbare eines Delacroix und eines Rembrandt beruht auf der von Wunder freien Norm ihrer Erfüllung, auf ihrer Fähigkeit, ihren Dämon zu objektivieren. Obwohl Géricault wesentlich älter war, sehen wir ihn im Geiste immer als den jüngeren der beiden Freunde vor uns. Er ist die Jugend des andern. Wir finden das Typische beider oft in der Kunstgeschichte, zuweilen zusammen. Jeder Künstler ist einmal Géricault, wir nennen ihn Talent. Unter hundert Géricault kommt selten ein Delacroix zum Vorschein, das Genie.

J. MEIER-GRAEFE


KATALOG

Die Bezeichnung Robaut mit folgender No. verweist auf den grossen Delacroix-Katalog von Alfred Robaut, der in Paris bei Charavay Frères 1885 erschienen ist und auch die frühere, unvollkommene Katalogisierung, die von Moreau gemacht wurde, einschliesst. Die Masse sind innerhalb des Rahmens genommen; bei den beiden Lithographien die Plattengrösse. Wo nichts anderes bemerkt ist, handelt es sich um Ölmalerei.

1. SELBSTBILDNIS

Br. 0,31, H. 0,40, Leinwand.

Gegen 1821. Robaut No. 40. »En ce portrait qui est le plus anciens des portraits peints d'Eugène Delacroix l'artiste s'est représenté en pied vêtu d'un élégant costume dans le goût de Velasquez.« Es bleibt dahingestellt, ob Delacroix nicht eher an das Hamlet-Kostüm gedacht hat.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

2. LES MASSACRES DE SCIO

Br. 0,29, H. 0,33, Aquarell. Bez. unten: Eug. Delacroix.

1823. Nicht im Robaut. Vermutlich der erste Entwurf für das Gemälde im Louvre.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 2.
Im »Journal de Delacroix« unter dem 9. November 1823:
»J'ai arrêté cette semaine une composition de Scio..«

3. CHEVAL EFFRAYÉ PAR L'ORAGE

Br. 0,32, H. 0,235, Aquarell.

1824. Robaut No. 101

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

4. LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Br. 0,35, H. 0,25, Leinwand. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

1826. Robaut No. 181.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

5. LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Br. 0,245, H. 0,135, Pastell, auf grauem Papier.

1826. Vermutlich Robaut No. 1523. Skizze zum vorigen.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

6. MORT DE SARDANAPALE

Br. 0,52, H. 0,44, Leinwand.

Gegen 1827. Skizze zu dem Gemälde im Besitz des Baron Vitta, Paris. Nicht identisch mit der von Robaut unter No. 168 erwähnten Skizze. Gibt ungefähr die endgültige Fassung des Gemäldes. Über den Gegenstand siehe die Vorrede.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

7. DETAIL AUS »MORT DU SARDANAPALE«

Br. 1,40, H. 1,00, Leinwand.

Gegen 1827. Nicht im Robaut. Vermutlich später als das Gemälde. S. die Vorrede.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

8. LA GRÈCE EXPIRANT SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI

Br. 0,28, H. 0,41, Leinwand.

1827. Nicht im Robaut. Skizze zu dem Gemälde im Museum von Bordeaux (Robaut No. 206).

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

9. ETUDE DE FEMME

Br. 0,165, H. 0,24, Blei auf weissem Papier. Unten rechts Stempel der Vente.

Gegen 1827 spätestens. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 10.
Goethe zu Eckermann: Da muss man doch gestehen, dass man es sich selbst nicht so vollkommen gedacht hat . . . . Herr Delacroix ist ein grosses Talent, das gerade am Faust die rechte Nahrung gefunden hat. Die Franzosen tadeln an ihm seine Wildheit, allein hier kommt sie ihm recht zu statten. . . . Man sieht ihm an, dass er das Leben recht durchgemacht hat, wozu ihm denn eine Stadt wie Paris die beste Gelegenheit geboten.
(Gespräche I, S. 258 u. 259).

10. FAUST MÉPHISTO ET LE CARBET

Br. 0,165, H. 0,22, Kreide auf gelbem Papier.

1827. Nicht im Robaut.

Zeichnung für die Lithographie gleichen Titels (Robaut No. 238). Delacroix litographierte für den Verleger Ch. Motte 19 Platten für den Faust, alle im Jahre 1827. In demselben Jahre lithographierte er auch ein Bildnis Goethes.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

11. ASSASSINAT DE L'EVÊQUE DE LIÈGE

Br. 0,39, H. 0,28, Leinwand.

1827. Robaut No. 195. Die erste Idee zu dem Gemälde von 1829, ganz verschieden von der endgültigen Fassung (Robaut, No. 292), in der Delacroix die Architektur bedeutend erhöht und durch Hinzufügung der Person des Mörders, der, auf dem Bischofsstuhl thronend, der Metzelei zusieht, erweitert. Der Vorwurf geht auf Walter Scotts Roman „Quentin Durward“ zurück, der 1824 erschienen war.

IM HANDEL

11a. TIGRE ROYAL

Br. 0,45, H. 33, Lithographie.

1829. Robaut No. 310. Der Zustand nicht im Robaut erwähnt; zwischen erstem und zweiten Zustand. Mit Titel in der Mitte und rechts: Delacroix del., aber ohne Name und Adresse des Druckers.

IM HANDEL

11b. LION DE L'ATLAS

Br. 0,47, H. 0,33.

1829. Robaut No. 309, zweiter Zustand.

IM HANDEL

Diese beiden Lithos sollten das kostbare Blatt „Cheval attaqué par un tigre" einrahmen, die schönste Gravüre Delacroix' (nicht im Robaut), die leider im letzten Augenblick zurückgeblieben ist.

12. FRAUENKOPF

Br. 0,325, H. 0,40, Leinwand. Bez. unten links: Eug. Delacroix 1831.

1831. Wurde als eine Studie zur Mort de Sardanapale gemeldet. Das scheint ausgeschlossen, da das Gemälde dieses Titels 1827 entstand und der Kopf mit keinem Detail des Gemäldes übereinstimmt, also auch nicht nachträglich nach dem Gemälde entstanden sein kann. (Die vage Ähnlichkeit der Haltung mit der Frauenfigur rechts von der Lieblingssclavin ist Zufall.) Vielleicht mit einem der vier Fragmente verwechselt, die Robaut unter No. 1520 zitiert. Die Echtheit steht ausser Frage.

IM HANDEL

13. MIRABEAU ET DREUX-BRÉZÉ

Br. 1,02, H. 0,78, Holz. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix 1831.

1831. Robaut, No. 360. Für eine Staatskonkurrenz gemacht, an der unter anderen auch Tassaert und Chenavard teilnahmen. Die Szene stellt den Salle des Etats généraux in Versailles vor am 23. Juni 1789. Ludwig XVI. hat soeben seine unglückliche Rede gehalten, in der er gegen den Willen Neckers die Forderungen des Tiers Etat ablehnte und mit der Aufforderung an die Versammlung schloss, auseinanderzugehen. Nachdem er den Saal verlassen, ergreift Mirabeau das Wort gegen den König und wird

No. 13.

Nous avons parlé des règles de la composition. Je lui ai dit qu'une absolue vérité pouvait donner l'impression contraire à la vérité, au moins à cette vérité relative que l'art doit se proposer . . . . . Dans le sujet de Mirabeau à la protestation de Versailles, je lui ai dit que Mirabeau et l'assemblée devaient être d'un coté et l'envoyé du

Roi tout seul de l'autre. Son dessin (er spricht von dem Entwurfe Chenavards) . . . . . est bien disposé pour l'oeil et suivant les règles matérielles de la composition; mais, l'esprit n'y voit nullement l'assemblée nationale protestant contre l'injonction de M. de Brézé. Cette émotion qui anime toute une assemblée comme elle animerait un seul homme, doit être exprimée absolument. . . . (Journal II S 471.)

von dem Ober-Zeremonienmeister, Marquis de Dreux-Brézé ermahnt, den Befehl des Königs zu erfüllen. Darauf antwortet Mirabeau: Allez dire à votre maître, que nous sommes ici par l'ordre du peuple et que nous n'en sortirons que par la puissance des bajonettes!

IM HANDEL

13a. CHAT

Br. 0,425, H. 0,35, Leinwand. Bez. unten rechts: E. D.

Vermutlich gegen 1831. Nicht im Robaut.

Eins der Exempel, die den Anschluss Courbets an Delacroix deutlich machen.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

14. LE ROI RODRIGUE PERDANT SA COURONNE

Br. 0,95, H. 1,92, Tempera auf Papier.

1832. Robaut No. 367. Über die Entstehung s. die Vorrede.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 15.

Wie Lassalle-Bordes dem Kritiker Ph. Burty erzählte, sagte Delacroix über seine zahlreichen Studien nach Paganini:

Il faudrait que ce dont on a la vision peut être rendu sans peine; il faut que la main acquière également une grande prestesse et l'on n'y arrive que par des semblables études. Paganini n'a dû son étonnante exécution sur le violon qu'en s'exerçant chaque jour pendant une heure à ne faire que des gammes. C'est pour nous le même exercice.

15. PAGANINI

Br. 0,29, H. 0,47, Carton.

Gegen 1832. Robaut No. 386.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

16. CHEF ARABE

Br. 0,165, H. 0,23, Aquarell. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

1832 während der Reise nach Marokko. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

17. FEMMES JUIVES MAROCAINES

Br. 0,19, H. 0,29, Aquarell auf weissem Papier.

1832 während der Reise nach Marokko. Robaut No. 395.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

18. SOUVENIR DU MAROC

Br. 0,64, H. 0,46, Leinwand. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix 1832.

1832. Nicht im Robaut. Wohl unmittelbar nach Beendigung der Reise entstanden.

IM HANDEL

18 a. VIER ZEICHNUNGEN IN EINEM RAHMEN

1832. Studien für die „Femmes d'Alger" des Louvre.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

19. JEUNE LIONNE MARCHANT

Br. 0,31, H. 0,24, Leinwand.

1832. Robaut No. 421. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

IM HANDEL

20. SOUVENIR DE MAROC

Br. 0,26, H. 0,35.

Gegen 1833. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG ACKERMANN, PARIS

21. CHEVAUX DANS UNE ÉCURIE

Br. 0,26, H. 0,17, Aquarell auf weissem Papier. Unten rechts Stempel der Vente.

Gegen 1833. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY. PARIS

22. CASQUE

Br. 0,27, H. 0,48, Leinwand.

Gegen 1833. Robaut No. 1918.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

23. ETUDES DE TÊTES

Br. 0,25, H. 0,225, Sepia-Federzeichnung auf weissem Papier. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

1833. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

24. DETAIL AUS DEN »MASSACRES DE SCIO«

Br. 1,30, H. 0,95, Leinwand.

1833—34. Robaut No. 92. Dort irrtümlich mit der Bemerkung »Salon 1824.« Der Irrtum kommt vermutlich von der falschen Datierung im Louvre-Katalog her. Hier wird das Hauptbild, das jetzt im Louvre hängt, mit »Salon 1834« bezeichnet, während es tatsächlich im Jahre der Constable-Ausstellung, 1824, ausgestellt war. Dagegen wird unser Detail vom Louvre-Katalog in

den Salon 1824 gelegt. Das Gegenteil ist richtig. Delacroix malte das Bild, bevor er an die »Entrée de Croisés à Constantinople« ging, »pour se faire la main«, wie er sagte. Die Koloristik ist viel heller und prächtiger als im Gemälde des Louvre und entspricht der Entwicklung, die Delacroix inzwischen durchgemacht hatte.
Testamentarisch der National Gallery in London vermacht.
SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 25.
Renoir nannte diese Skizze ein „Bouquet de fleurs."

25. SKIZZE ZUR BATAILLE DE TAILLEBOURG

Br. 0,59, H. 0,48, Leinwand.

Gegen 1837. Nicht im Robaut. Robaut erwähnt unter No. 650 und 651 zwei andere Skizzen, von denen die eine (No. 650), im Besitz von Haro, die von Delacroix geplante vollständige Komposition darstellt. (Sie war ebenfalls für die Ausstellung zugesagt, blieb aber im letzten Augenblick zurück.) Das Gemälde, im Schloss von Versailles, wurde von dem Architekten um das Stück mit dem Brückenbogen beschnitten. Es ist nicht unmöglich, dass unsere Skizze später als 1837 entstand.
SAMMLUNG P. GALLIMARD, PARIS

26. BILDNIS DER GEORGE SAND (unvollendet)

Br. 0,57, H. 0,80, Leinwand.
Gegen 1838. Robaut No. 665.
Das Gemälde enthielt ursprünglich George Sand und Chopin (er sitzend als Brustbild, sie stehend) und blieb im Atelier Delacroix' bis zu seinem Tode. Die früheren Besitzer teilten es, weil sie sich bei der Erbschaft nicht anders einigen konnten.
SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

27. SCÈNE DE LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE

Br. 0,21, H. 0,225, Tusche und Blei auf weissem Papier. Unten rechts Stempel der Vente.
Frühestens 1840. Nicht im Robaut, wenn nicht etwa zu den Blättern gehörend, die Robaut unter No. 1783 nennt und in das Jahr 1856 legt. Es ist auch nicht unmöglich, dass die Zeichnung zu dem Bilde „Olinde und Sophronie" aus demselben Jahre gehört (Robaut No. 1290).
SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

28. CHEVAL BLANC

0,355×0,27, Leinwand. Bez. unten rechts: E. D.

Gegen 1840. Nicht im Robaut. Eins der schönsten Zeugnisse für Delacroix' Beziehung zu Poussin.

SAMMLUNG HARO, PARIS

29. KOPF EINER ALTEN FRAU

Br. 0,32, H. 0,40, Leinwand.

Gegen 1843. Robaut No. 788.

Ein Gegenstück zu der merkwürdigen »Gouvernante« Boningtons im Louvre. Lafenestres Bemerkung im Louvre-Katalog unter No. 1805 a, dass die Personen auf beiden Bildern identisch seien, beruht auf einem Irrtum.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

30. LA DRACHME DU TRIBUT

Grösste Br. 0,28, grösste Höhe 0,22.

1844. Robaut No. 862. Skizze zu einem der Pendentifs der Bibliothek des Palais Bourbon.

IM HANDEL

31. ORPHEE

Br. 0,61, H. 0,48, Aquarell.

Gegen 1847. Robaut No. 831.

Skizze zu der Zentralgruppe des grossen Halbkreises mit dem Orpheus-Bilde in der Bibliothek des Palais Bourbon. In der Luft ist die Gruppe Minerva und Ceres angedeutet.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

32. ATTILA

Br. 0,93, H. 0,36, Leinwand.

Gegen 1846. Robaut No. 834. Skizze für das gegenüberliegende Hauptbild der Bibliothek des Palais Bourbon in Paris.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

33. NUMA ET LA NYMPHE EGÉRIE

Br. 0,28, H. 0,24, Leinwand. Grisaille.

1847. Robaut No. 866. Skizze für eins der Stücke der Dekoration in der Bibliothek des Palais Bourbon, Paris.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 34.
Je regrette que cette ébauche manque un peu d'empâtement. Le temps lisse incroyablement les tableaux. (I, S. 279).

34. LA MADELEINE EN PRIÈRE

Br. 0,23, H. 0,31, Leinwand.

Gegen 1847. Robaut No. 920.

Im Journal unter dem 3. März 1847 berichtet er, dass er diese «Ebauche» fertig gemacht habe und fügt hinzu:

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

35. LELIA

Br. 0,155, H. 0,215, Leinwand. Auf dem Blendrahmen von der Hand Delacroix mit Tinte: Lélia dans la Caverne du moine devant le corps de son amant (George Sand).

1848. Robaut No. 1032. Nach dem Roman der George Sand von 1832.

IM HANDEL

36. SCÈNE ALLÉGORIQUE

Br. 0,64, H. 0,45.

Gegen 1848. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG ACKERMANN, PARIS

37. LION ET LIONNE

Br. 0,33, H. 0,23, Federzeichnung auf gelblichen Papier. Bez. unten links: Eug. Delacroix 1848.

1848. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

38. LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

Br. 0,34, H. 0,265, Pastell. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

1847. Wahrscheinlich Robaut, No. 999. Wir vermuten, dass dies das Pastell ist, das Delacroix in dem Briefe an M. Roché vom 6. März 1847 erwähnt (Lettres, S. 190). Die Masse stimmen auch mit dem von Robaut unter No. 178 geführten Pastell überein; jedoch weder die Zeichnung, noch die Koloristik, nach der man das Bild unmöglich so früh (1826) datieren kann.

IM HANDEL

39. FLEURS

Br. 0,435, H. 0,31, Papier auf Leinwand. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix 1848.

1848. Nicht im Robaut. Wie die anderen zahlreichen Blumenstücke dieses Jahres seiner Villa in Champrosay entstanden.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

40. LION DÉCHIRANT UN CADAVRE

Br. 0,27, H. 0,215, Aquarell auf weissem Papier.

1848. Robaut No. 1054.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

41. LION DÉCHIRANT UN CADAVRE

Br. 0,33, H. 0,255, Leinwand.

1848. Robaut No. 1055. Delacroix hat das Motiv wiederholt bearbeitet, das erstemal im Jahre 1847, sowohl in Aquarell wie in Öl.

IM HANDEL

42. LA PAIX

Durchmesser 0,78, Leinwand.

Gegen 1849. Robaut No. 1120.

Skizze für die Plafond-Dekoration des alten Hotel de Ville in Paris, die Delacroix 1849—53 ausführte und die 1871 bei der Zerstörung des Rathauses umkam.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 42.

Delacroix schrieb darüber in sein Tagebuch: Un des grands avantages de l'ébauche par le ton et l'effet sans inquiétude des détails, c'est qu'on est forcément amené à ne mettre que ceux qui sont absolument nécessaires . . Quand j'achèverai les figures, la simplicité des fonds me permettra, me forcera même de n'y mettre que ce qu'il faut absolument.

43. HERCULE VAINQUEUR D'HIPPOLYTE

Br. 0,445, H. 0,23, Leinwand.

1849. Nicht im Robaut. Skizze zu einem der Halbrundbilder der Dekoration im alten Hotel de Ville in Paris (zerstört 1871). Das ausgeführte Bild unter Robaut, No. 1156.

IM HANDEL

44. HERCULE TUE LE CENTAURE NESSUS

Br. 0,45, H. 0,23, Leinwand.

1849. Robaut No. 1136. Skizze zu einem der Halbrundbilder der Dekoration im alten Hotel de Ville in Paris (zerstört 1871).

IM HANDEL

45. LE BON SAMARITAIN

Br. 1,10, H. 0,88.

Gegen 1850. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG ACKERMANN, PARIS

46. CHASSE AU LION

Br. 0,54, H. 0,45, Leinwand.

Um 1850. Anscheinend nicht im Robaut.

IM HANDEL

47. COUCHER DE SOLEIL

Br. 0,35, H. 0,225, Aquarell auf weissem Papier. Unten rechts Vente-Stempel und Stempel der Vente Riesener.

Gegen 1850 spätestens. Nicht im Robaut.

SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

48. DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS

Br. 0,59, H. 0,725, Leinwand.

1853. Robaut No. 1213. Delacroix hat das Motiv schon 1849 einmal behandelt in dem Gemälde der Sammlung Bruyas im Museum von Montpellier. Die Komposition ist wesentlich verändert. S. die Abbildung.

IM HANDEL

49. PRISE DE CONSTANTINOPLE PAR LES CROISÉS oder ENTRÉE DES CROISÉS À CONSTANTINOPLE

Br. 0,64, H. 0,52, Leinwand.

1855. Nicht im Robaut. Eine der Skizzen resp. Varianten des Gemäldes von 1841 im Louvre. Eine von 1840 im Besitz des Duc d'Aumale in Chantilly, eine andere von 1852 in der Collection Moreau des Louvre. Die unsere dürfte noch etwas später sein.

SAMMLUNG ACKERMANN, PARIS

50. ENTWURF FÜR DIE PLAFOND-FRESKE DER KAPELLE ST. ANGES IN ST. SULPICE IN PARIS

Oval Br. 0,59, H. 0,48, Leinwand.

1857. Robaut nennt zwei Skizzen, No. 1336 und 1337, ohne Abbildung, deren Masse mit den unseren nicht übereinstimmen. Die Dekoration der Kapelle in St. Sulpice war Delacroix' letztes Freskenwerk, wurde 1853 begonnen und 1861 vollendet. Die wesentliche Arbeit fällt in das Jahr 1857. Unser Entwurf ist viel glücklicher, als die ganz geänderte Fassung, die Delacroix für den Plafond adoptierte.

IM HANDEL

51. LA MISE AU TOMBEAU

Br. 0,46, H. 0,55, Leinwand. Bez. unten links: Eug. Delacroix 1859.

1859. Vielleicht Robaut, No. 1037. Delacroix hat sich wiederholt dieses Motivs bedient, dessen erste Fassung, aus dem Jahre 1848, ehemals in der Sammlung Faure, zu seinen Lieblingsbildern gehörte. Robaut scheint die Fassungen verwechselt zu haben. Das Bild, das er in das Jahr 1859 legt, No. 1380, stimmt nach den Massen nicht mit dem unseren überein, während die Masse wohl zu dem Bild No. 1037 passen, das Robaut in das Jahr 1848 legt.

IM HANDEL

---

51 a. TIGRE EFFRAYÉ PAR UN SERPENT

Br. 0,40, H. 0,32, Holz. Bez. unten rechts: Eug. Delacroix.

1858. Robaut No. 1354.

SAMMLUNG THEODOR BEHRENS, HAMBURG

1860. Nicht im Robaut. In der Art des Raubes der Rebekka der Sammlung Moreau.

autre gage de ma vive amitié.

IM HANDEL

55. BACCHUS ET ARIANE

Br. 0,46, H. 0,56, Leinwand. Skizze.
Gegen 1862. Robaut No. 1431.
SAMMLUNG CHERAMY, PARIS

No. 56.
Er schrieb darüber an seinen Freund Dutilleux: Mon cher ami, quand j'ai vu avanthier dans vos mains et sous vos yeux la petite esquisse de Tobie, elle m'a paru misérable, quoique cependant je l'eusse faite avec plaisir. (Journal III., S. 437).

56. TOBIE ET L'ANGE

Br. 0,325, H. 0,40, Leinwand. Bez. rechts oben.
Gegen 1863. Robaut No. 1450.
Eins der letzten Bilder Delacroix'.
SAMMLUNG CHERAMY, PARIS



GEDRUCKT BEI
IMBERG & LEFSON IN BERLIN W. 9
KÖTHENER STRASSE 44

